Que sais-je ?

LA MUSIQUE ITALIENNE

PAR NANIE BRIDGMAN

PRESSES UNIVERSITAIRES
DE FRANCE

LA MUSIQUE ITALIENNE

OUVRAGES DE TECHNIQUE MUSICALE
PUBLIÉS AVEC LE CONCOURS DE
NORBERT DUFOURCQ

Professeur d'Histoire de la Musique
au Conservatoire National Supérieur de Musique

Olivier ALAIN, *L'harmonie.*
Louis AUBERT et Marcel LANDOWSKI, *L'orchestre.*
Nanie BRIDGMAN, *La musique italienne.*
José BRUYR, *L'opérette.*
Bernard CHAMPIGNEULLE, *Histoire de la musique.*
Hélène CHARNASSÉ et France VERNILLAT, *Les instruments à cordes pincées.*
Norbert DUFOURCQ, *L'orgue.*
— *Le clavecin.*
Norbert DUFOURCQ, Marcelle BENOIT et Bernard GAGNEPAIN, *Les grandes dates de l'histoire de la musique.*
René DUMESNIL, *L'opéra et l'opéra-comique.*
Jacques FESCHOTTE, *Histoire du music-hall.*
Bernard GAGNEPAIN, *La musique française du Moyen Age et de la Renaissance.*
André GAUTHIER, *La musique américaine.*
Georges GOURDET, *Les instruments à vent.*
André HODEIR, *La musique étrangère contemporaine.*
— *Les formes de la musique.*
Raoul HUSSON, *Le chant.*
Paul LOCARD, *Le piano.*
Armand MACHABEY, *La notation musicale.*
— *La musicologie.*
— *La musique de danse.*
Lucien MALSON, *Les maîtres du jazz.*
Jean-François PAILLARD, *La musique française classique.*
Marc PINCHERLE, *Les instruments du quatuor.*
— *Le violon.*
Félix RAUGEL, *Le chant choral.*
Evelyn REUTER, *La mélodie et le lied.*
Frédéric ROBERT, *La musique française au XIX^e^ siècle.*
Claude ROSTAND, *La musique française contemporaine.*
— *La musique allemande.*
Marcelle SOULAGE, *Le solfège.*
José SUBIRA, *La musique espagnole.*
Jean de VALOIS, *Le chant grégorien.*
Jean VIGUÉ et Jean GERGÉLY, *La musique hongroise.*

34555
B59D

« QUE SAIS-JE ? »
LE POINT DES CONNAISSANCES ACTUELLES
N° 1534

LA MUSIQUE ITALIENNE

par

Nanie BRIDGMAN
Conservateur au Département de la Musique de la Bibliothèque Nationale

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE
108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, PARIS
1973

Dépôt légal. — 1re édition : 3e trimestre 1973
© 1973, Presses Universitaires de France
Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation
réservés pour tous pays

La loi du 11 mars 1957 n'autorisant, aux termes des alinéas 2 et 3 de l'article 41, d'une part, que les « copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective » et, d'autre part, que les analyses et les courtes citations dans un but d'exemple et d'illustration, « toute représentation ou reproduction intégrale, ou partielle, faite sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit ou ayants cause, est illicite » (alinéa 1er de l'article 40). Cette représentation ou reproduction, par quelque procédé que ce soit, constituerait donc une contrefaçon sanctionnée par les articles 425 et suivants du Code Pénal.

INTRODUCTION

Bien que les peuples — Etrusques, Grecs et Romains — qui ont habité la péninsule italienne aient vécu bien avant l'ère chrétienne et qu'ils aient tous, comme le montrent les vestiges de leur civilisation, pratiqué la musique, il semble difficile d'établir un lien valable entre leur conception de cet art et la nôtre. Cependant, il est certain que, plus que dans les autres pays de l'Occident européen, les effets de la civilisation romaine se sont fait sentir en Italie de façon profonde sur toute l'étendue de son territoire, et sans doute est-ce là qu'il faut chercher l'une des raisons des permanences qui, plus fortes que les bouleversements historiques, se sont maintenues dans ce pays où une certaine unité culturelle s'est réalisée bien avant l'unité politique. Quoi qu'il en soit, c'est dans le cadre de l'Eglise romaine qu'ont pris naissance les premiers germes de ce qui deviendra la musique de l'Occident et il nous a paru légitime (même si un peu arbitraire) d'accorder à saint Ambroise le parrainage de cet art nouveau.

Certes, à côté de cette musique officielle et fonctionnelle, le peuple avait certainement ses chants, directement issus de la tradition étrusque ou hellénique, ainsi qu'on peut le constater encore de nos jours dans certaines régions du Sud. De cette musique non notée, malgré l'influence qu'elle n'a pu manquer d'exercer sur la musique dite « savante »,

il ne sera pas parlé ici, le folklore constituant un domaine à part dont l'étude, spécialement dans ce pays où il est encore si vivant, justifierait à elle seule un autre volume !

On s'étonnera peut-être aussi de ne pas trouver trace des troubadours italiens, alors que la lecture de Dante suffit à prouver que la musique était au XIII^e siècle la compagne obligée de toutes les formes de la poésie du *dolce stil nuovo*. Mais comme aucune des compositions de cette époque n'a survécu, on en est réduit aux hypothèses étayées sur la tradition qui veut que les *giullari* aient subi l'influence de leurs collègues provençaux, même avant que la Croisade des Albigeois (1209-1229) n'ait obligé plusieurs de ces derniers à émigrer dans le sud de l'Italie et en Sicile.

On ne trouvera pas non plus mention de tous les musiciens italiens dans ce livre où nous avons voulu éviter autant que possible les fastidieuses et inutiles énumérations de compositeurs mineurs qui sont légion. A un répertoire exhaustif, nous avons préféré une liste sélective ne faisant état que des jalons les plus représentatifs. L'entreprise, que suffiraient d'ailleurs à justifier les dimensions de ce petit volume, n'a pas toujours été facile, et il va sans dire qu'une certaine subjectivité a présidé à ce choix. Cet ouvrage est donc, dans une certaine mesure, le reflet de nos goûts autant que de nos connaissances. Cependant, nous nous sommes efforcée de ne rien négliger d'essentiel et nous espérons n'avoir omis aucun des artistes qu'il est indispensable de pratiquer non seulement pour connaître la musique italienne, mais aussi et surtout pour l'aimer.

Chapitre Premier

DE SAINT AMBROISE A L' « ARS NOVA »

Durant les premiers siècles de notre ère, l'histoire de l'Italie a connu des bouleversements sans nombre, la dégradation de l'Empire romain ne s'étant pas accomplie sans heurts. Mais, tandis que s'abattent sur le pays les invasions des Ostrogoths, des Byzantins, des Longobards, des Francs, que sur le sol italien se font et se défont les royaumes barbares, que les Ottoniens succèdent aux Carolingiens, qu'Arabes et Normands s'installent en Italie du Sud, l'Eglise romaine conquiert à la fois son indépendance et ses Etats, et c'est dans son sein que vont naître et se développer les premiers germes de la musique occidentale. Jusqu'au XIV^e^ siècle, seule, la religion chrétienne va inspirer et alimenter toutes les formes musicales en Italie, non seulement le chant grégorien, mais aussi ces chansons pieuses, les *laudi*, que le peuple, stimulé par le mouvement franciscain, allait chantant sur les routes en longues processions de pénitents. Enfin, c'est aussi du monde monastique que devait venir l'innovation capitale en matière de notation musicale, lorsque Gui, aux environs de 997, bénédictin né dans la région parisienne, moine à l'abbaye de Pomposa, puis maître de chant à la cathédrale d'Arezzo jusqu'à sa mort en 1050, d'où son nom de Guy d'Arezzo, propose dans son *Micrologus* une notation alphabétique sur lignes régulièrement espacées, jetant ainsi les bases de notre système actuel.

Cependant, la vie civile s'organisait peu à peu et le XIII^e^ siècle marque pour l'Italie la multiplication de ces « communes » qui, dès le siècle précédent, s'étaient constituées dans certaines villes du Nord et du Centre que l'essor de leur puissance économique et le développement de la classe bourgeoise avaient poussées à se détacher du pouvoir impérial et à s'ériger en petits états autonomes. Si cette civilisation commu-

nale constitue le trait le plus original de l'évolution historique de la société italienne, elle n'en était pas moins facteur de rivalités sanglantes, les cités se dévorant les unes les autres, les plus fortes absorbant les plus faibles. Il n'est donc pas étonnant qu'au cours du XIVe siècle, la sécurité intérieure semblant alors préférable aux dangereuses libertés, les communes aient confié un pouvoir dictatorial à un personnage puissant et estimé, constituant ainsi le régime de la « Seigneurie » qui allait enfin assurer l'ordre et la paix dans la cité. Ainsi s'établirent les Este à Ferrare, les della Scala à Vérone, les Visconti à Milan, qui devaient tous exercer sur les arts une action décisive. Dans le même temps, l'Italie méridionale déchirée par les luttes entre les Hohenstaufen et les Angevins pour la possession du royaume de Naples et de Sicile, puis entre Angevins et Aragonais engagés dans cette « guerre des Vêpres » qui devait laisser la Sicile à la maison d'Aragon, connut durant tout le XIVe siècle une période de désordre et de décadence. Le pape n'avait pas plus de trêve et devait constamment consolider sa position à Rome, jusqu'à ce que la lutte sans merci menée par Philippe le Bel amène Clément V à se fixer en 1305 à Avignon où les pontifes résideront jusqu'en 1377, ère funeste de la « captivité de Babylone », mais qui devait avoir pour la musique italienne des conséquences inattendues.

I. — Le chant de l'Eglise romaine

Le christianisme, en même temps qu'il hâtait le processus de décomposition de l'Ancien Monde romain, instaurait une force spirituelle nouvelle dont la ferveur allait être une source d'inspiration musicale féconde. Il constitue dans ce domaine l'événement capital du début de notre ère en ce qu'il a totalement renouvelé les principes de la musique des Anciens en adoptant pour les cérémonies de son Eglise des chants nouveaux issus du vieux fonds hébraïque transformé par les influences grecques et les impératifs de la nouvelle liturgie.

Il ne saurait être question ici de redire l'histoire du chant grégorien que l'Eglise catholique tout

entière a des droits à revendiquer. Cependant, si ce chant est sans frontières donc sans nationalité, le rôle de Rome a été si prépondérant non seulement pour sa genèse mais aussi pour sa diffusion, qu'il a semblé légitime et même indiscutable de commencer avec lui une histoire de la musique italienne. Et cela d'autant plus que c'est finalement le chant en usage dans les églises de Rome qui s'est partout imposé.

Dès le IVe siècle, Ambroise, évêque de Milan de 374 à sa mort en 397, avait donné aux cérémonies de son église un éclat tout particulier grâce à la participation du chant, ce « chant ambrosien » qui (assorti des transformations inévitables après quinze siècles d'existence) est encore pratiqué de nos jours dans les églises milanaises. Saint Augustin qui lui prête la composition de quatre hymnes, ajoute que l'évêque de Milan avait institué « le chant des hymnes et des psaumes selon l'usage des régions orientales », la Syrie en particulier dont les mélodies fleuries empruntées à des chansons profanes, étaient déjà célèbres. Il semble que, s'il ne l'inventa pas, il adopta tout au moins l'antiphonie telle qu'on la pratiquait alors à Antioche et qui consistait à diviser l'assemblée en deux chœurs chantant alternativement, exécution vocale qui était promise, en Italie même, à un avenir glorieux.

Les pontifes, soucieux de ne pas se laisser dépasser, développèrent eux aussi la musique liturgique, et c'est alors que l'on entendait dans les églises de Rome ce chant dit « vieux romain » qui est quelquefois considéré comme l'ancêtre de notre chant grégorien. Mais bientôt, les papes, inquiets de voir se multiplier les traditions locales (chant gallican en usage chez les Francs, chant mozarabe ou hispa-

nique pratiqué en Espagne, rite de Lyon, etc.), se préoccupèrent des moyens d'assurer l'unité liturgique de leur Eglise. Même si l'on rejette la « légende grégorienne » telle que l'a répandue Jean Diacre et si l'on admet avec quelque raison, semble-t-il, que le rôle de Grégoire le Grand (591-604) doit être réduit à une plus juste mesure que ne le laisserait entendre l'historien latin dans sa Vie de ce pape, il n'en est pas moins vrai que c'est à Rome à l'époque de ce pontife que l'on a commencé à se préoccuper de fixer un ensemble liturgique cohérent et d'imposer ainsi à l'Eglise médiévale entière un programme commun. C'est dans ce dessein que Grégoire envoie jusqu'en Grande-Bretagne des missionnaires chargés d'y implanter le chant alors en usage à Rome. Après sa mort, l'art du chant cultivé par certains papes eux-mêmes se perfectionne encore et la première attestation d'une *schola cantorum* romaine date de la fin du VII^e siècle. Peu à peu, le répertoire s'enrichissait, s'ordonnait et le chant grégorien atteignit son apogée dans le courant du VIII^e siècle. Cependant, les papes, menant activement ce que Handschin a appelé « la propagande romaine unitaire », envoyaient dans les diocèses étrangers les livres porteurs de la tradition officielle, celle qui finalement s'imposa à la plus grande partie de l'Europe catholique.

II. — La « lauda » chant religieux du peuple italien

Du renouveau religieux, alimenté par la volonté de lutter contre les hérésies toujours plus nombreuses, jaillit à la fin du XIII^e siècle la première forme de musique proprement italienne : la *lauda*, qui prit ses racines dans le mouvement franciscain,

véritable révolution spirituelle opérée par saint François d'Assise (1182-1226) et ses émules. Sans doute, le saint lui-même avait-il contribué à la naissance de ce genre musical lorsqu'il parcourait 'Ombrie en chantant dans sa langue maternelle pour être compris de tous, des hymnes à la gloire de Dieu, détachant ainsi pour la première fois l'expression de l'amour divin de l'emprise de la langue et de la mélodie ecclésiastiques. On peut regretter que le célèbre *Cantico di Frate Sole*, conservé dans un manuscrit d'Assise, ne comporte que des portées vides, la musique qui lui était destinée n'ayant jamais été notée.

La religiosité nouvelle que révélaient les prédications franciscaines, moins abstraite, plus familière, plus proche de la sensibilité populaire, avait conquis d'emblée les foules qui, soulevées de foi sincère, s'organisèrent en sociétés de *laudesi* qui parcouraient le pays, les pieds nus, la poitrine dénudée, en chantant à l'exemple du Pauvre d'Assise, leurs *laudi spirituali*. Il s'agit de compositions à une voix destinées à être chantées soit en solo, soit à l'unisson par tous les fidèles, avec la participation éventuelle de quelques instruments, comme le laissent supposer les miniatures de certains manuscrits et aussi les poèmes mêmes de ces chants où les allusions à un accompagnement instrumental sont nombreuses. Les épisodes saillants des Evangiles, de la Nativité à la Passion, les miracles de Jésus, les vies des saints fournissent la matière aux poètes. Ces *laudi* sont toutes anonymes, aucun nom de musicien ne nous étant parvenu. Mais on peut penser que, de même que les poèmes étaient l'œuvre de religieux comme l'ardent Jacopone da Todi, la musique était l'œuvre soit de chantres d'églises ou de monastères, soit de groupes de pénitents, plus soucieux de

toucher directement les cœurs que de faire montre de science, ce dont ils auraient d'ailleurs été sûrement incapables. Ce qui ne veut pas dire que ces *laudi* soient sans valeur artistique, car bien que les paroles y jouent un rôle prépondérant, la musique est bien autre chose qu'un simple soutien ; c'est elle, en vérité, qui donne vie à ces textes naïfs écrits par et pour les âmes simples. Soulignant le ton du dialogue familier de l'Annonciation, la joie triomphante de la Nativité ou le drame de la Crucifixion, ces musiciens, sans dépasser les bornes de l'imagination populaire, ont satisfait aux impératifs de la religiosité « vulgaire » issue du « phénomène franciscain », à la mesure de la société italienne du moment.

On peut suivre l'évolution de la *lauda* monodique grâce à deux manuscrits qui nous ont été heureusement conservés : le manuscrit n° 91 de la Biblioteca Comunale de Cortona et celui de la Biblioteca Nazionale de Florence, *Magl. II.I.122* (B.R. 18). Le premier, qu'on peut dater des environs de 1270, constitue une véritable anthologie avec 45 *laudi* classées suivant les épisodes du Nouveau Testament, ce qui tendrait à prouver qu'il a été utilisé par une compagnie de *laudesi*. On y observe une grande variété poétique qui se reflète dans la musique, avec l'expression la plus juste du texte. La mélodie simple, spontanée, sans raffinements intellectuels ni vocalises inutiles, mais pleine d'invention, tour à tour jubilante ou tragique, donne le premier témoignage de cette unité poético-musicale qui sera l'un des principes permanents de l'esthétique musicale italienne.

Le manuscrit florentin, qui date des premières décades du XIVe siècle, est un splendide recueil copié sur parchemin avec initiales richement ornées, témoignant de la prospérité de la Confraternità di Santa Maria qui le possédait. Les premières pièces appartiennent au genre le plus accompli de la *lauda* classique, avec une mélodie libre, aux mélismes discrets, sans recherche académique et qui remplit toujours avec bonheur sa fonction expressive. Mais on assiste peu à peu à la détérioration du genre par l'introduction arbitraire de vocalises dont la virtuosité factice supplante l'authenticité de l'inspiration et relâche les liens entre la poésie et la musique.

Cependant, la *lauda* renouvelée par la polyphonie allait encore accomplir une longue carrière, exercer bien des influences, continuant ainsi et cela jusqu'au siècle dernier, à tenir sa place dans la vie des Italiens.

III. — L'avènement de la polyphonie et l' « Ars nova »

Privée d'un centre politique et culturel par l'autonomie des Communes, autonomie qui avait d'autre part contribué à diminuer la puissance des grandes abbayes, bouleversée par les difficultés de la cour papale réfugiée à Avignon, l'Italie n'avait pas pu participer activement à l'*Ars antiqua*, ce mouvement musical si brillant à la cathédrale de Paris dès les premières années du XIII^e^ siècle et qui a donné naissance aux premiers monuments de la polyphonie. Cependant, dès 1213, l'*Ordo officiorum* de la cathédrale de Sienne prescrivait l'exécution de musiques à plusieurs parties et les dernières découvertes de G. Vecchi ont révélé des pièces liturgiques à deux voix qui se chantaient à la cathédrale de Padoue vers l'an 1300. Fort éloignées de la polyphonie savamment élaborée qui se pratiquait alors en France, ces œuvres très simples révèlent cependant déjà une ligne mélodique aisée, une harmonie agréable qui constituent cette *dulcedo* que Pirrotta reconnaît comme caractéristique de l'esthétique italienne.

En tout cas, dès le début du XIV^e^ siècle, la polyphonie est activement pratiquée en Italie et des témoignages nombreux nous en sont parvenus qu'on a coutume de rassembler — comme on le fait pour la musique française du XIV^e^ siècle — sous la dénomination générale d'*Ars nova*, empruntée au titre d'un traité de Philippe de Vitry. Or, si cette convention verbale se justifie pour la France où cet art nouveau succède à l'*Ars antiqua*, certains la jugent plus discutable pour l'Italie où l'*Ars nova* apparaît de manière inattendue après une période d'obscurité.

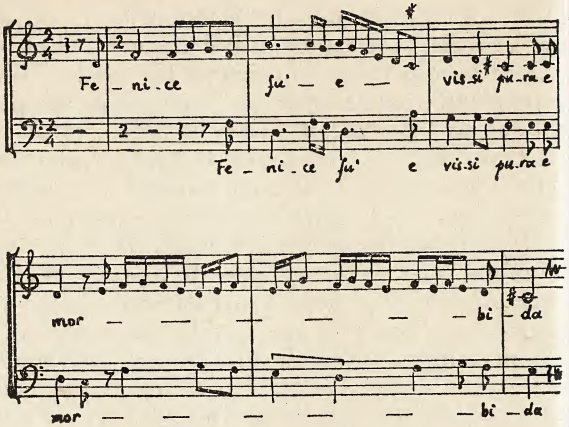
On peut cependant observer que c'est bien d'un art neuf qu'il s'agit, d'autant plus que, malgré l'absence d'ancêtres connus, il donne tous les signes d'une grande maturité, contribuant ainsi à élever la polyphonie dès ses débuts au rang d'un langage véritablement artistique.

Que la polyphonie ait déjà atteint en Italie un développement assez avancé dans les premières décennies du XIVe siècle, les compositions qui nous sont parvenues suffiraient à le prouver. Mais le théoricien Marchettus de Padoue apporte une preuve supplémentaire lorsque, dans son *Pomerium in arte musicae mensuratae*, rédigé vers 1320, il expose les principes de la notation qui était alors pratiquée dans son pays pour la musique polyphonique. S'adressant au roi de Naples Robert d'Anjou dans sa lettre dédicatoire, il vante le goût pour la musique de ce souverain qui, dit-il, aimait à s'entourer d'une *caterva canentium*, troupe de chanteurs aux voix harmonieuses, chargés des cérémonies religieuses et profanes. Il est bien probable que l'exemple de ce roi musicien (qui régna de 1309 à 1342) a éveillé chez les autres princes italiens le goût pour les exécutions polyphoniques qui renouvelaient complètement le répertoire monodique un peu rebattu des anciens jongleurs de cour. Peut-être Marchettus lui-même joua-t-il son rôle dans la diffusion de la polyphonie en dehors des milieux ecclésiastiques. En tout cas, c'est dans sa ville natale, à Padoue, que le théoricien Antonio da Tempo rédige, en 1332, son *De rhythmis vulgaribus* dans lequel il fait pour la première fois allusion à ces exécutions de madrigaux à plusieurs voix, telles qu'on en entendait tous les jours, dit-il. Dans cette ville et aussi à Vérone, toutes les deux sous la domination des Scaliger, de même qu'à Milan

alors dirigée par les Visconti, s'était développée une vie élégante, et à l'éclat de cette société nouvelle ne pouvait que contribuer la musique des temps nouveaux. Car il ne s'agit plus d'un art populaire destiné à frapper les foules, mais d'un art de salon s'adressant à des cercles restreints d'initiés, à des réunions de gens oisifs et cultivés pour lesquels la musique n'a d'autre but que de distraire les esprits et de charmer les oreilles. Tout cela explique que le style de l'*Ars nova*, art profane par excellence, ait perdu la belle simplicité de la *lauda* du siècle précédent, et adopte volontiers des raffinements qui touchent souvent à la sophistication avec de longues vocalises compliquées et des délicatesses un peu précieuses. Il n'en reste pas moins que cette musique dégage un charme indéniable qui ne peut manquer encore aujourd'hui d'exercer sur l'auditeur une certaine fascination.

La principale forme de la nouvelle polyphonie courtoise est d'abord le *madrigal*, bref poème composé de plusieurs strophes de trois vers suivies d'un *ritornello* et écrit le plus souvent à deux voix. Le madrigal est la chanson artistique par excellence et garde un ton sérieux et expressif accentué par les longues vocalises ornées qui prolongent chaque vers. En opposition au madrigal, la *Caccia*, caractérisée par un canon aux deux voix supérieures, adopte un ton plus frivole sur un poème pittoresque ponctué de nombreuses onomatopées et qui évoque sinon toujours une scène de chasse, mais aussi une bataille, des scènes de pêche ou de marché dont le musicien s'efforce de reproduire l'animation grâce à une multiplicité de cris et de voix qui se croisent. Pour juger de la différence entre ces deux genres, on ne saurait mieux choisir que d'une part, le célèbre madrigal à deux voix de Jacopo da Bologna,

Fenice fu', dans lequel les vocalises ornent de guirlandes mélancoliques ce joli texte allégorique où le pur phénix s'est transformé en une tourterelle amoureuse et, d'autre part, la non moins célèbre *caccia* à trois voix de Gherardello da Firenze, *Tosto*



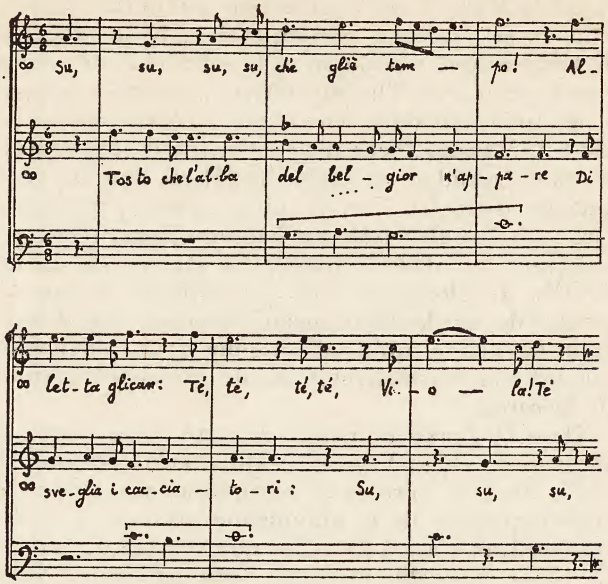
Jacopo da Bologna, *Fenice fu'...*
(transcr. N. PIRROTTA, *Corpus mensurabilis musicae*, 8)

che l'alba, scène de chasse animée avec appel des chiens et course au gibier au son du cor.

Un peu plus tard dans le siècle, les compositeurs abandonnent le ton objectif et narratif du madrigal et de la *caccia* pour adopter le ton lyrique d'un genre nouveau, la *ballata*, qui se compose d'une *ripresa* suivie de plusieurs strophes et terminée par une *volta*. On atteint alors à un art plus individuel, plus humain, comme on peut le constater par exemple dans la *ballata* à deux voix, *Mercè mercè o morte*, invocation à la mort d'une âme souffrant les tourments de l'amour et pour laquelle

le compositeur inconnu a trouvé des accents véritablement émouvants.

Parmi les compositeurs les plus fameux de la première période de l'*Ars nova* se place, au premier



Gherardello da Firenze, *Tosto che l'alba*
(transcr. N. PIRROTTA, *Corpus mensurabilis musicae*, 8)

rang, **Jacopo da Bologna** qui fut au service de Luchino Visconti à Milan en 1346 puis, en 1351, chez Mastino della Scala à Vérone où il rencontra Pétrarque dont il est le seul artiste de son temps à avoir mis un madrigal en musique : *Non al suo amante più Diana piacque*. Les trente-quatre compositions de lui qui nous sont parvenues permettent de

considérer qu'il est l'un de ceux qui ont le plus contribué à enrichir le langage de la polyphonie profane. Son contemporain — et rival auprès de Mastino, dit-on — **Giovanni da Cascia**, originaire des environs de Florence, fréquenta lui aussi les cours de Milan et de Vérone. Son œuvre (21 compositions) est surtout remarquable par la richesse de l'expression mélodique et la solidité de la structure harmonique. Plus mystérieux, puisqu'on ignore à peu près tout de sa vie, moins célèbre aussi semble-t-il, **Maestro Piero** n'a pas moins de talent que ses deux grands contemporains. Il est l'un des plus anciens dont les œuvres nous soient parvenues, fort peu nombreuses malheureusement (elles se réduisent à 9 dans le manuscrit *Panciatichi 26* de la B.N. de Florence), mais qui suffisent à faire la preuve de son habileté, principalement dans l'écriture en canon qu'il affectionne tout particulièrement et qui constitue l'une des premières formes de la *caccia*.

Dans la deuxième moitié du XIVe siècle, après la mort de Luchino Visconti à Milan et de Mastino II Della Scala à Vérone, se marque un arrêt dans le développement de la polyphonie profane en Italie du Nord, et c'est à Florence que s'ouvre désormais la phase nouvelle de l'*Ars nova* italienne. Nulle part ailleurs ne se marquait un tel enthousiasme artistique que dans cette ville où se coudoyaient poètes, peintres, architectes, sculpteurs et aussi musiciens. L'un d'entre ceux-ci, Francesco **Landini**, appelé aussi quelquefois *il Cieco degli organi*, l'aveugle des orgues, est le représentant le plus fameux du style florentin de la fin du XIVe siècle. Ce fils d'un peintre de Fiesole, où il naquit vers 1325, que la perte de la vue dans son enfance orienta vers la musique, devint le plus habile organiste

de son temps. Un chroniqueur contemporain rapporte qu'un jour où Francesco s'était mis à jouer de son *organetto* dans les jardins de la célèbre villa des Alberti appelée non sans raison *Il Paradiso*, un rossignol vint se percher sur une branche au-dessus de la tête du musicien, comme s'il goûtait tout particulièrement la douceur et l'harmonie des improvisations de ce maître. Ce dithyrambe un peu trop naïvement louangeux montre assez la réputation qu'avait acquise de son vivant même ce compositeur dont son compatriote Cino Rinuccini pouvait écrire que « si son corps était aveugle, son âme était illuminée ». Landini est mort en 1397 à Florence. Un artiste inconnu l'a immortalisé pour nous avec son *organetto* sur la pierre tombale que l'on peut voir à San Lorenzo dont il avait longtemps tenu les orgues et où, après bien des vicissitudes, elle a été finalement remise en place à la fin du siècle dernier.

Landini a laissé une œuvre assez considérable qui représente à elle seule environ le tiers de toute la musique italienne du XIV^e^ siècle et où domine le genre nouveau de la *ballata*, dont plus de 140 nous sont parvenues. On ne peut qu'admirer la richesse dont cette œuvre témoigne ; il s'en dégage une douceur poétique qui sait le plus souvent éviter la fadeur et dont le message lyrique garde encore toute son émotion pour l'auditeur d'aujourd'hui. Landini est un des compositeurs qui témoignent contre ceux des musicologues qui dénient à la musique de la société mondaine du XIV^e^ siècle toute résonance profondément humaine. Avec ce musicien, se termine en Italie le grand mouvement artistique de l'*Ars nova*, tuée sans doute, aussi bien par les nouvelles conditions sociales moins favorables aux auditions musicales en vase clos, que par les raffinements

excessifs d'une écriture qui avait rapidement épuisé ses propres ressources. Cependant, cette expérience éphémère laisse présager déjà ce que sera la musique italienne de l'avenir, car plus éloignés que leurs contemporains français des spéculations abstraites héritées du Moyen Age, les Italiens ont eu un seul critère, la beauté, un seul but, celui de plaire à l'auditeur et l'on perçoit déjà dans leurs compositions (contrairement aux Français qui construisent sur un ténor) le net souci d'assurer la prédominance à la voix supérieure, celle qui porte les paroles, permettant ainsi au chanteur de donner la pleine mesure de son talent d'improvisateur, toutes choses qui, comme l'on sait, devaient longtemps encore marquer l'esthétique italienne. Même cet art du « beau chant » qui, dans les siècles futurs, allait constituer l'une des gloires de l'Italie, était déjà recherché et apprécié comme semble le montrer le début de ce madrigal de Jacopo da Bologna :

Oselletto selvagio per stagione
Dolci versetti canta con bel modo.
Tale tal grida forte ch'i non lodo :
Per gridar forte non si canta bene
Ma con soav' e dolce melodia
Si fa bel canto e ciò vol maestria.
Pochi l'anno et tutti si fan maestri,
Fan ballate madrial e motteti...

(L'oiselet sauvage durant la saison chante ses doux couplets de belle façon. Je ne prône pas celui qui crie fort, car crier fort n'est pas bien chanter, mais c'est avec une suave et douce mélodie que l'on atteint au beau chant et cela demande grande maîtrise. Bien peu la possèdent, mais tous se proclament maîtres et composent ballades, madrigaux et motets...)

Le corpus de l'*Ars nova* italienne est assez important et comporte plus de 600 compositions copiées dans une dizaine de manuscrits, dont le plus ancien est conservé à la Bibliothèque Vaticane sous la cote *Rossi 215* complété par le fragment retrouvé récemment à Ostiglia. Les 29 compositions,

dont 4 monodiques, toutes anonymes qui nous sont transmises par ce recueil reconstituent le répertoire alors en usage dans le nord de l'Italie et plus particulièrement, si l'on en juge par certaines formes dialectales et allusions géographiques, dans cette région de la vallée du Pô qui constituait le domaine des Scaliger dans la première moitié du siècle. Citons aussi le manuscrit du British Museum *Add. 29987*, ceux de la Bibliothèque nationale de Florence *Panc. 26* et de celle de Paris *Ital. 568* et *Nouv. acq. fr. 6771*. Mais c'est Florence qui nous a transmis le monument le plus représentatif de l'*Ars nova*. Quelque trente ans après la mort de Landini, on avait dans cette ville gardé assez d'admiration pour cette musique pour constituer le luxueux manuscrit Squarcialupi de la Bibliothèque laurentienne *(Pal. 87)* qui contient plus de 350 pièces représentant l'œuvre entier de quatorze des compositeurs les plus importants de cette époque révolue, avec le portrait de chacun d'eux en tête de ses œuvres. Plus que d'un manuscrit destiné à l'usage pratique, il s'agit là d'une véritable pièce de musée, « éclatant monument votif érigé à la mémoire des héros éphémères du Trecento », comme l'a si bien écrit le romantique Torrefranca.

Bien entendu, cette liste est sujette à des révisions, la découverte de nouveaux manuscrits, parmi lesquels celui de l'abbaye de Grottaferrata récemment décrit est l'un des plus intéressants, étant toujours susceptible d'enrichir le répertoire de l'*Ars nova*.

Chapitre II

DE LA « FROTTOLA » AU MADRIGAL

Durant la première moitié du XV^e siècle, l'histoire d'Italie est pleine des luttes que mènent les unes contre les autres les seigneuries, pour assurer leur existence certes, mais surtout pour conquérir l'hégémonie dans la péninsule. A ce jeu, où la force seule ne suffisait pas pour assurer la victoire, les princes italiens, unissant selon l'esprit de Machiavel, « les qualités du renard à celles du lion », allaient devenir les maîtres de la nouvelle diplomatie. Cependant, par la disparition des plus faibles, l'anarchie se tempérait peu à peu et, dans les dernières décennies du siècle, après bien des heurts, cinq Etats l'emportent nettement sur les autres : Milan où les Sforza ont succédé aux Visconti, la république de Venise, la Florence des Médicis, les Etats du pape et le royaume de Naples désormais aux mains de la dynastie aragonaise. La Paix de Lodi, puis la Sainte Ligue conclues en 1454, vont contribuer à établir entre ces cinq Grands un équilibre assez stable pour garantir à l'Italie quarante années de trêve jusqu'à la descente de Charles VIII en 1494. Cependant, à côté de ces puissants se maintenait encore une poussière de petits Etats dont certains, par la grâce de leur « Seigneur », allaient jouer un rôle qui, pour être passager, n'en a pas moins été déterminant dans le domaine de l'art, chacun d'eux voulant surpasser ses voisins en magnificence. C'est ainsi que les Este à Ferrare, les Gonzague à Mantoue, Federigo da Montefeltre à Urbino, ou Sigismondo Malatesta à Rimini ont laissé sur leur ville une si forte empreinte qu'elle est encore sensible de nos jours. L'absence de conscience nationale qui devait bientôt coûter à l'Italie sa liberté, eut donc le mérite, en suscitant des luttes de prestige, de favoriser du même coup l'essor des lettres et des arts. Car chacun de ces potentats se veut aussi mécène. Soucieux de la réputation que lui réservera la postérité, il s'entoure

d'artistes chargés de créer, pour sa propre gloire, des œuvres immortelles. On n'en finirait pas d'énumérer les monuments qui s'édifient un peu partout, les chefs-d'œuvre que réalisent les sculpteurs et les peintres sous l'impulsion des princes ou des grands prélats.

I. — L'invasion étrangère

Il semble que dans ce grand mouvement artistique qui marque en Italie, avant tout autre pays d'Europe, les débuts de ce qu'on appelle la Renaissance, la musique devrait tenir son rang. Assez curieusement, cependant, il n'en est rien et le XV^e^ siècle est pour la musique italienne une époque de silence. Entre la brillante *Ars nova* florentine de la fin du XIV^e^ siècle et l'extraordinaire floraison du madrigal au XVI^e^, s'étend une sorte de désert qu'aucun génie ne vient peupler et que les historiens de la musique ont toujours considéré avec étonnement et réserve. Fausto Torrefranca a même voulu y voir un « secret » qu'il s'est efforcé de percer avec plus ou moins de bonheur dans un gros livre consacré au *Quattrocento*. Evidemment, comme le dit Pirrotta, la musique n'est pas forcément incluse dans les manifestations culturelles d'une époque, d'autant plus que, comme tous les arts, elle est non seulement soumise aux conditions sociales et historiques générales, mais qu'elle dépend surtout des personnalités individuelles que le hasard fera surgir au moment opportun. Mais c'est justement de cela que l'on peut s'étonner pour l'époque qui nous intéresse, alors que l'architecture et les arts plastiques révélaient de si nombreux talents et que les humanistes florentins de l'*Academia* faisaient dans leurs réunions de Careggi une large place à la musique, beaucoup d'entre eux étant eux-mêmes d'habiles exécutants. Il est vrai qu'ils

étaient soulevés par un tout autre idéal que celui qui animait leurs compatriotes du siècle précédent : il ne s'agit plus de plaire aux auditeurs éventuels, mais, transcendant les ornements de la grâce, de rechercher des buts plus élevés. A l'exemple des Anciens, on prête à la musique des vertus efficaces, on pèse sa valeur morale et c'est dans cet esprit néo-platonicien que Marsile Ficin (1433-1499) ressuscitait les hymnes orphiques qu'il exécutait lui-même en s'accompagnant de sa lyre ou que Pic de La Mirandole (1463-1494) chantait des prières latines *ad lyram*, afin de soigner le corps en purifiant l'âme. On ne peut donc pas parler à leur sujet de véritable création artistique.

Malgré cette carence en compositeurs, l'Italie a tout de même trouvé, en ce début du XV^e^ siècle, son théoricien musical, et un théoricien tout particulièrement chauvin, Prosdoscimo de Beldemandis. Parmi ses sept traités importants rédigés entre 1412 et 1415, ce défenseur des valeurs purement italiennes a exprimé ses tendances nationalistes dans son *Tractatus pratice cantus mensurabilis ad modum Italicorum* qui constitue, comme on l'a dit, une véritable affirmation d'*italianità*. Il y expose tout un système de notation qui s'appuie sur la tradition italienne du siècle précédent et dont il vante la supériorité sur le système français dans le but d'inciter les compositeurs de son pays à ne pas se laisser submerger par la marée étrangère. A l'époque où il écrivait, ses craintes étaient largement justifiées par l'afflux des Franco-Flamands auxquels on offrait partout les postes de choix.

Cette invasion avait été déclenchée lors du retour à Rome de la cour pontificale qui, profondément convertie au style français par son long exil à Avignon, allait désormais assurer aux musiciens

d'outre-monts la première place dans la vie musicale de l'Italie. C'est eux que l'on relève en grande majorité sur les listes des chanteurs de la chapelle romaine et c'est à eux seuls que, dans le milieu des grands prélats, souvent aussi grands mécènes, on adressera les commandes de musique polyphonique. Il est bien significatif de constater à ce sujet que, pour une occasion aussi solennelle que la consécration de la cathédrale de Florence par Eugène IV en 1436, c'est le motet de Guillaume Dufay, *Nuper rosarum flores*, écrit spécialement pour la circonstance, qui avait été exécuté. Il est vrai que Dufay était alors — et est encore — considéré comme le plus grand musicien de son temps et que son génie avait de quoi éblouir. Il est vrai aussi que la supériorité de ces étrangers dans le domaine de la technique contrapontique était indéniable et qu'il n'est donc pas étonnant qu'ils aient dominé le champ de la musique sacrée en Italie. Mais il est probable aussi que la mode s'en mêla et qu'elle influença la musique comme elle avait transformé le costume selon les usages français. C'est bien en tout cas ce qui se dégage de l'anecdote rapportée par Castiglione dans son *Cortegiano* lorsqu'il assure que bien des gens cultivés n'osent admirer un motet qu'après avoir appris qu'il est de Josquin !

Le Liégeois Johannes Ciconia avait ouvert le feu en « descendant », dès 1358, dans la péninsule où il allait rester jusqu'à sa mort survenue à Padoue en 1411. Après lui, Guillaume Dufay, venu très jeune, en 1419, chez les Malatesta, est inscrit à la chapelle papale pendant près de dix ans (1428-1437) et sera, vers la fin du siècle, appelé par Laurent à Florence. A Milan, dès 1425, l'Avignonnais Beltrame Feragut avait été nommé maître de la chapelle et organiste du Dôme (malgré la violente

opposition des indigènes) et, plus tard, dans la même ville, Agricola, Compère, Martini et Josquin (qui y restera plus de quarante ans) figurent parmi les chanteurs de la chapelle de San Gottardo dirigée par le Flamand Gaspar Van Werbecke. Tous les mécènes s'honoraient d'entretenir à leur cour ces compositeurs habiles dont la musique triomphait partout et on trouve ainsi Heinrich Isaac chez Laurent de Médicis, Jacob Obrecht chez Ercole d'Este à Ferrare (où il meurt en 1506 de la peste), Johannes Tinctoris à Naples chez le roi Ferdinand qui l'avait choisi comme cantor de sa chapelle et maître de musique de ses filles (1474-1495), et cela, pour ne citer que les compositeurs valables. A côté de ces grands noms, les Italiens font pâle figure, non seulement ceux d'entre eux, comme Matteo da Perugia, Ludovico da Rimini ou Grazioso da Padova qui s'en tiennent encore aux genres de leurs prédécesseurs, mais même ceux qui, comme Antonius da Civitate ou Christoforus de Monte, s'essayent au motet dans le style de Ciconia. Aucun d'entre eux, malgré bien des qualités mélodiques, n'a réussi à se faire un nom pour la postérité.

II. — Permanence italienne

S'il est vain de vouloir nier que, durant le XV^e^ siècle, la première place appartient aux Franco-Flamands, il serait inexact de croire que cette invasion ultramontaine a stérilisé toute manifestation artistique nationale. A côté des milieux ecclésiastiques et des cours princières particulièrement ouverts aux influences étrangères, la bourgeoisie et les cours plus modestes étaient restées fidèles à l'art national et marquaient un penchant évident pour les manifestations musicales d'inspiration

populaire. Car le peuple italien, qui restait évidemment en dehors du mouvement artistique venu de l'étranger, faisait de la musique pour son compte. La tradition italienne continuait à vivre ardemment dans la musique profane et nulle part autant qu'en Italie on n'a l'impression qu'elle faisait partie de la vie de tous les jours, qu'elle était vécue par tout un peuple avant de devenir forme d'art de toute une culture. La musique populaire représente donc au XV^e^ siècle l'élément indigène dressé en face de la toute-puissante polyphonie étrangère et qui refuse vigoureusement tout l'arsenal de la science nordique. La musique savante en subira de plus en plus la séduction, et on peut dire que les formes les plus typiques de l'art musical en Italie sortent directement de ce courant populaire. C'est ainsi que parallèlement à la musique franco-flamande, on peut suivre tout au long du XV^e^ siècle un autre courant purement italien qui, pour être moins glorieux, n'en a pas moins entretenu un flot ininterrompu qui le mènera sans tarir jusqu'à la monodie accompagnée de la *seconda pratica* à la fin du XVI^e^ siècle.

Malheureusement, les premiers monuments de cet art nouveau ne nous sont pas parvenus, surtout parce qu'il s'agissait d'un art tout d'improvisation, dépendant avant tout des qualités musicales de l'exécutant et que ces compositions n'ont bien souvent vécu que la vie de leur créateur. Les chroniques italiennes du XV^e^ siècle sont pleines d'allusions à ces improvisateurs, à commencer par ces *cantastorie* (ou *cantimpanca*), descendants des jongleurs, qui tous les dimanches se produisaient à Florence sur l'estrade de la place San-Martino pour chanter des histoires épiques ou amoureuses dont ils improvisaient paroles et musique. Le plus célèbre

d'entre eux, Antonio di Guido, était qualifié de *maestro di musica e di canto* et Niccolò Cieco Aretino qui allait de ville en ville au service des Grands, faisait, dit-on, pleurer ses auditeurs.

Mais ce ton populaire pénétrait aussi les milieux cultivés, car c'est alors l'époque où l'on assiste au rapprochement si fécond pour la musique entre l'art des lettrés et les créations du peuple, et où se révéleront ces poètes-musiciens qui constituent, dans la seconde moitié du XV^e siècle, la partie la plus active de la vie musicale de cour. Le premier à sacrifier à ce genre avait été le patricien vénitien Leonardo Giustinian (1388-1446) qui, bien qu'occupant dans sa ville natale les plus hautes charges et se livrant de surcroît à ses travaux d'humaniste, ne dédaignait pas d'écrire en dialecte vénitien des *canzonette*, qu'on nommait alors *giustiniane* ou *veneziane* ; il les mettait en musique pour les chanter lui-même en s'accompagnant au luth ou à la viole avec un art consommé qui lui avait valu la plus grande célébrité. Au début du XVI^e siècle, Pietro Bembo saluait encore le poète vénitien, non seulement pour son talent d'écrivain, mais surtout pour sa manière particulière de chanter ses poèmes, ce qui laisse entendre que l'improvisation personnelle entrait pour une bonne part dans le jugement que l'on portait alors sur ces exécutions des *arie veneziane*. On a longtemps cru qu'il ne restait aucune trace de ces *giustiniane* jusqu'à ce que Walter Rubsamen (*Acta musicologica*, 1957) n'ait remarqué dans le sixième livre de *Frottole* imprimé en 1506 par Petrucci, quatre chansons qui diffèrent totalement des autres chansons du recueil par le style très fleuri de la voix supérieure, dont deux sont justement sur des poèmes de Giustinian : *Moro di doglia* et *Aime cha torto*, sans qu'il soit possible

de lui attribuer avec certitude la paternité de la musique. On peut les considérer comme la version notée des improvisations vocales de l'époque de Giustinian qui s'étaient transmises par la tradition orale. Elles montrent que l'influence de la musique du XIVe siècle se faisait encore sentir au siècle suivant, puisque le style richement fleuri était encore pratiqué par les chanteurs et la *giustiniana* représenterait ainsi le dernier témoin de l'écriture mélismatique qui caractérisait l'*Ars nova*. Ce nom de *Justiniana* sera repris à la fin du XVIe siècle par Andrea Gabrieli à Venise, mais pour désigner un tout autre genre de chanson, sorte de *villanella* sur des paroles comiques et qui représente peut-être une parodie des *giustiniane* anciennes.

Ce n'est pas pour le peuple que travaillèrent les poètes-musiciens de la génération suivante, mais pour distraire des gens de cour, adoptant dans leurs poèmes un tour populaire certes, mais sérieusement entaché d'un pétrarquisme sophistiqué, adapté au goût d'un auditoire mondain qu'il fallait avant tout étonner. Il s'agissait de *poesia per musica* destinée à être aussitôt exécutée par un chanteur habile qui improvisait en s'accompagnant au luth ou à la viole. Le plus fameux de tous ces artistes fut, sans aucun doute, Serafino de' Ciminelli dall' Aquila plus brièvement appelé **Aquilano**, qui est certainement le personnage le plus représentatif de cet âge de l'improvisation. Ce poète (1466-1500), qui avait étudié à Naples le chant à l'espagnole, pour gagner ensuite Milan et Mantoue, avait été partout salué comme un nouvel Orphée. Plus encore que la qualité de ses poèmes, assez médiocres il est vrai, on appréciait ses exécutions musicales et le goût *(giuditio)* avec lequel il associait paroles et musique. Malheureusement, alors que des manus-

crits musicaux nous ont transmis nombre de ses poèmes, le nom des compositeurs — et il fut certainement l'un d'entre eux — n'est presque jamais signalé, si bien qu'il ne nous reste aucune trace certaine de son talent de musicien.

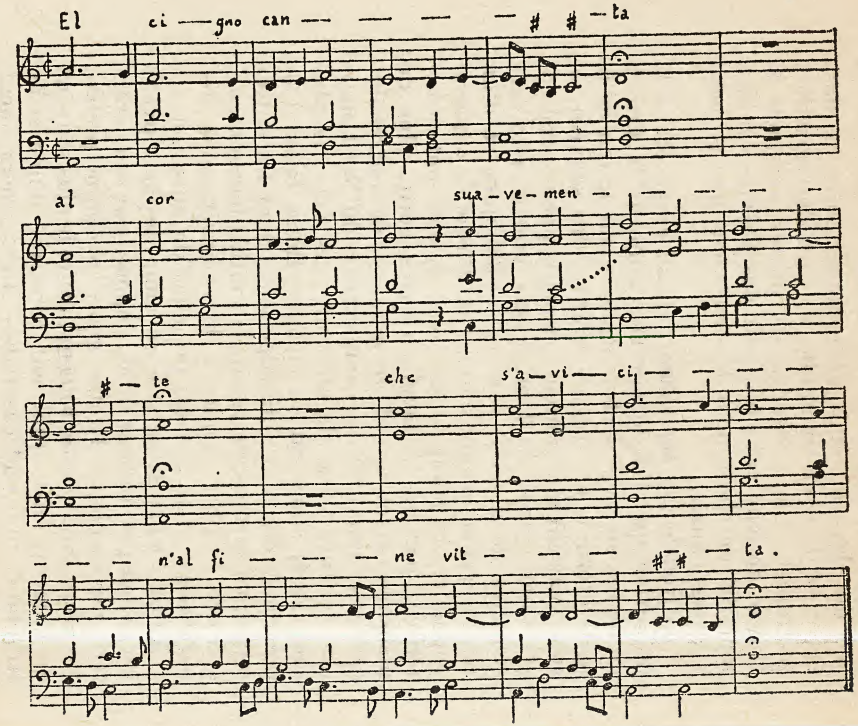
III. — La « frottola »

Mais à côté des improvisateurs comme Aquilano, sorte de musicien légendaire dont la renommée seule a établi pour nous la réputation, un certain nombre de compositeurs nous sont connus par des manuscrits et aussi par les onze livres de *Frottole* imprimés à Venise de 1504 à 1514. *Frottola*, c'est le nom qui désigne d'une manière générale, la chanson profane pratiquée en Italie à la fin du XV^e^ siècle et jusqu'au premier tiers du XVI^e^. On a beaucoup discuté sur l'origine de ce mot et il est bien difficile de choisir entre le petit fruit *(frutta)*, la plaisanterie *(frocta)* ou la foule *(frotta)*. En tout cas, dès le XIV^e^ siècle, on le trouve dans un madrigal de Landini avec le sens de chanson de rues opposé à chanson savante, étymologie qui convient parfaitement au style de ces chansons ; celles-ci, bien que pratiquées par une société cultivée, affectent cependant le genre populaire, inspiré par l'engouement encore tout neuf que les lettrés marquent alors pour la langue italienne, le *volgar*, que certains osent maintenant préférer au latin. C'est dans le nord de l'Italie, vers 1470, que la *frottola* prend naissance et surtout à Mantoue où Isabelle d'Este entretenait à sa cour tout un cercle de poètes et de musiciens. On a souvent insisté sur le rôle prépondérant de la femme du marquis de Mantoue et il ne semble pas exagéré de lui accorder la plus grande part dans ce réveil de la musique nationale

en Italie. Le goût de cette femme cultivée, qui versifiait elle-même à ses heures et excellait au jeu du clavecin, était évidemment suivi et, dans cette petite cour tranquille, à l'abri des agitations politiques, elle s'entoura de poètes auxquels la langue de leur pays inspirait des poèmes simples, matériel de choix pour les musiciens que ce petit art passionnait.

La *frottola* (ou *barzelletta*) répond en général à la définition que l'Académie florentine de la Crusca en donne au XVI^e^ siècle, « chanson sur le ton de la plaisanterie », et c'est en effet le plus souvent un sujet plaisant que traitent ces petits poèmes composés d'une *ripresa* de 4 ou 6 vers, puis de plusieurs strophes de 6 ou 8 vers octosyllabiques et d'un refrain qui emprunte souvent un thème de chanson populaire. Au point de vue musical, elles sont caractérisées par une homophonie très nette, plus de mélismes comme dans l'*Ars nova*, pas de contrepoint savant comme chez les compositeurs du Nord, mais une écriture verticale où toutes les voix (le plus souvent 4) marchent au même rythme, laissant la prédominance à la voix supérieure dont les autres forment l'accompagnement, le soutien harmonique, écriture la plus propice à la compréhension des paroles qui reste le souci principal du musicien.

Au ton de la plaisanterie, qui anime le plus souvent les *frottole* proprement dites, s'oppose par son caractère mélancolique l'autre genre poétique préféré des musiciens, le *strambotto* qui traite le plus souvent de l'amour. Bien qu'il soit constitué d'une seule strophe de huit endécasyllabes, il est généralement divisé en sections strophiques par le musicien qui se borne à mettre en musique soit les deux premiers, soit les quatre premiers vers, transformant ainsi le *strambotto* en une pièce à quatre ou à deux parties se


El ci — gno can — — — — # # — ta
al cor sua — ve — men — — — — —
— # — te che s'a — vi — ci — — — —
— — — n'al fi — — — ne vit — — — # — ta .

chantant sur le même motif musical. Mais on trouve aussi quelques *strambotti* où le compositeur a respecté la forme continue, sans répétition, réalisant ainsi un véritable petit poème musical, sorte de « modèle réduit » de ce que sera plus tard le madrigal. Le style même, très différent de celui de la *frottola*, avec de longs mélismes sur certains mots expressifs, montre que le musicien a déjà cherché à illustrer le sens des paroles. On peut citer comme exemple de ce genre le court *strambotto* où il a suffi de vingt-huit mesures à un compositeur inconnu pour réussir un petit tableau parfaitement émouvant de la mort du cygne et des tourments de l'amour (Paris, Bibl. nat., *Rés. Vm*^{7} *676*, f^{os} 91 v^{o}-92).

Parmi la quarantaine de musiciens qui ont participé à la *frottola*, si l'on rencontre quelques Franco-Flamands comme Josquin, Loyset Compère ou Heinrich Isaac, la grande masse est formée d'Italiens, tous originaires de l'Italie du Nord, tous appartenant à la même génération, nés vers 1470 et disparaissant aux environs de 1530. Deux d'entre eux surtout méritent d'être retenus, Bartolomeo **Tromboncino** et Marchetto **Cara** qui, tous les deux originaires de Vérone, ont vécu dans le cercle d'Isabelle d'Este à Mantoue. Cara, mort vers 1527, y était déjà avant 1495, année où Tromboncino, mort vers 1535, y arrive à son tour. Ces deux musiciens, rangés par le théoricien Pietro Aron parmi les *cantori al liuto*, exécutaient eux-mêmes leurs œuvres et Cara, outre sa réputation de compositeur, avait auprès de ses contemporains celle d'un chanteur plein d'expression. Tous les deux, grâce à une inspiration plus large avec des phrases musicales plus longues, un don inné de la mélodie, un sens très sûr du rythme de la langue, des recherches intéressantes dans l'expression des paroles, ont beaucoup

contribué à l'évolution qui a mené de la *frottola* au madrigal. Ils mettent d'ailleurs le point final à cette petite chanson qui, supplantée par son rival plus noble, va disparaître avec eux. Sans doute ne méritait-elle pas de durer plus longtemps. On y reconnaît tout de même un sens précoce de la tonalité, une étonnante logique du développement harmonique qui, souvent associés à un souci évident de traduire l'expression du texte, ont préparé la voie à la grande musique italienne de la fin du XVI^e siècle.

IV. — « Canti carnascialeschi » et « Canzoni a ballo »

Dans cette grande vague qui portait alors les lettrés vers les formes de l'art du peuple, Florence tenait la première place, Florence où plus qu'ailleurs on se passionnait pour la langue vulgaire, Laurent le Magnifique (1448-1493) ayant réhabilité les genres de la poésie populaire en les pratiquant lui-même activement. C'est lui qui avait mis en honneur les *Canti carnascialeschi* et on lui prête une douzaine de ces petits poèmes plus ou moins lestes que les musiciens accommodaient à plusieurs voix pour être chantés sur les chars qui, le jour de carnaval, défilaient dans les rues de la ville et où se groupait tout le peuple des petits artisans. C'est eux justement qui y sont mis en scène sur l'impulsion de Laurent qui, lassé semble-t-il de la monotonie des *Canzoni a ballo* qui formaient le plus clair du répertoire populaire avant son arrivée, avait cherché à en renouveler l'inspiration. Son rôle actif est d'ailleurs souligné dans la xylographie qui orne la couverture d'un recueil de ces chansons où le maître de Florence est représenté sur une place de

la ville au milieu d'une troupe de masques qui lui offrent ces *bericuocoli* et ces *confortini* dont il a immortalisé les fabricants dans un de ses chants les plus célèbres et qui serait, dit-on, le premier du genre.

Tandis que le manuscrit de Florence, *Magliabechi XIX 108* nous a conservé 21 *Canzoni a ballo* à 3 voix dont deux de ces *Arie di Maggio* ou *Maggiolate* qui se chantaient le 1er mai, 77 *Canti carnascialeschi* à 3 et 4 voix ont été copiés dans le *Magliabechi XIX 141* de la même bibliothèque. On y trouve de nombreuses chansons de métier, celles de l'écrivain public, des meuniers, des tailleurs, des parfumeurs, celle aussi des fabricants d'huile mise en musique à 3 voix par le Flamand Alexander Agricola. Les sept chants à 4 voix du compositeur florentin Alessandro Coppini (né vers 1460, mort de la peste en 1527) sont parmi les plus pittoresques : le *Canto di uccellatori alle starne*, avec la description des chiens qui prennent part à la chasse ; le *Canto di zingane*, sur le ton implorant qui caractérise ces nomades diseurs de bonne aventure ; le *Canto dei Giudei*, où le ghetto est évoqué par des harmonies sombres ; le *Canto dei naviganti*, où sont décrites les aventures de ces hors-la-loi fiers de leur liberté ; le *Trionfo dei diavoli*, où les âmes damnées se lamentent et conseillent aux mortels de respecter celui qui tient le sceptre ; le *Trionfo delle scienze matematiche*, où les quatre sœurs du Quadrivium invitent les Florentins à les honorer ; enfin le *Canto di lanzi cozzoni*, ces mercenaires germains habiles à dresser les chevaux.

Aussi bien *Canzoni a ballo* que *Canti carnascialeschi* adoptent l'écriture simple et homophone de la *frottola*, les passages en imitation n'apparaissant que rarement. Cependant, Coppini et aussi son compatriote Bartolomeo degli organi (1474-1539), par l'élégance de leur ligne mélodique, les délicatesses de leur couleur harmonique, leur effort pour épouser les accents du texte poétique, annoncent déjà ce que sera le premier madrigal.

Mais l'avènement de Savonarole (1490-1498) mit fin aux réjouissances florentines et c'est au chant des *laude* que l'on fêtera désormais le carnaval.

Pour celui de l'année 1495, le peuple chantant des chansons pieuses défila dans les rues en longues processions précédées des trompettes de la ville et ceux des années 1497 et 1498 furent marqués par les brasiers où l'on brûla sur la place de la Seigneurie toutes les *vanità*, y compris instruments de musique et « musiques lascives ». Malgré le rétablissement des Médicis au début du XVI^e siècle, il semble que le peuple ait définitivement délaissé les folies du carnaval qui, peu à peu, déserte les rues pour s'enfermer dans les palais, où se dérouleront au milieu du siècle de véritables fêtes de cour fort éloignées de l'ancienne verve populaire.

La *frottola* a été vraiment la chanson à tout faire en cette fin du XV^e siècle, et la *lauda* qui, suivant l'exemple de sa sœur profane, avait maintenant adopté l'écriture à plusieurs voix, en a aussi adopté le style homophone du syllabisme le plus strict. La fusion des deux genres atteint son point culminant lorsque, par le procédé du travestissement spirituel, on adapte à ces chansons pieuses la mélodie d'une chanson profane plutôt que de concevoir une musique spéciale. C'est ainsi que *Signor Gesù tu sia lo ben venuto* se chante sur la chanson *Seigneur lyon vous soyez bienvenu*, *L'oratione è sempre buona* de Laurent de Médicis sur *L'herba buona è sempre buona*, tandis que le chant des vidangeurs cède sa mélodie à la *lauda* de Lucrezia Tornabuoni, mère de Laurent, *Pescatori ad una voce*. Les premiers recueils de *laude*, publiés entre 1480 et 1512, ne comportent pas de musique mais portent en tête de chaque *lauda* « Cantasi come... », suivi du titre d'une chanson dont le texte n'est pas toujours édifiant. Ce procédé, qui marque un net appauvrissement de l'inspiration, se poursuivra encore pendant plus d'un siècle. Cependant, pour quelques-unes de ces *laudi*, on inscrit « Cantasi a modo proprio » ou « La detta lauda ha modo proprio », ce qui laisse supposer qu'on avait aussi quelquefois composé une musique originale.

Chapitre III

L'ÉPANOUISSEMENT DE LA RENAISSANCE

Le XVI^e siècle s'était triomphalement ouvert en Italie avec le premier imprimé musical, *Harmonice musices Odhecaton*, sorti en 1501 des presses d'Ottaviano Petrucci à Venise. Avec ce recueil, cet imprimeur habile, dont la perfection typographique n'a jamais été égalée, inaugurait pour la musique une ère nouvelle, celle d'une plus large diffusion qui allait permettre des échanges plus actifs, des influences plus directes. L'*Odhecaton*, qui forme avec les *Canti B* et les *Canti C* (1502-1504) une série de trois chansonniers, constitue l'illustration la plus évidente de la présence — réelle ou fictive — des musiciens du Nord en Italie, l'imprimeur vénitien n'y faisant place à aucun musicien italien. Ce n'est que le 28 novembre 1504 qu'il inaugure une série de musique profane italienne avec le premier recueil de ces *frottole* qui devaient remporter un tel succès qu'il en poursuivit la publication jusqu'au onzième livre en 1514, ensemble qui constitue d'ailleurs de loin sa série la plus importante. Deux livres de *laudi* à 4 voix s'ajoutent au répertoire purement italien. Un musicien jusqu'alors inconnu, Innocentius Dammonis, est l'auteur de toutes les pièces du premier livre, tandis que le second révèle une quinzaine de compositeurs, parmi lesquels les célèbres frottolistes, Tromboncino et Cara qui font preuve du même sens de la mélodie, des mêmes harmonies expressives que dans leurs chansons. A la suite de Petrucci, l'imprimerie se répandit non seulement à Venise avec les Gardane et les Scotto, mais aussi dans d'autres villes d'Italie, Trévise, Sienne, Naples et surtout Rome où, après Antico qui avait dès 1509 suivi les traces du Vénitien, s'installèrent Pasotti et Valerio Dorico chez lequel allait sortir le premier recueil de madrigaux.

I. — Le madrigal

Lorsque, en 1530, parurent chez Dorico les *Madrigali de diversi musici. Libro primo de la Serena*, c'est la première fois qu'apparaissait au titre d'un recueil musical ce mot de « madrigal ». La naissance de ce genre nouveau a soulevé bien des problèmes car il n'a pas, comme on pourrait le croire, de parenté avec le madrigal du XIVe siècle disparu définitivement à la fin de l'*Ars nova*. Non seulement plus d'un siècle les sépare, mais aussi leur nature qui est totalement différente, le nom seul étant commun à ces deux genres. Il est bien évident cependant que ce madrigal nouveau n'a pas éclos brusquement et qu'il s'inscrit dans l'évolution naturelle de la musique en Italie, même si les liens qui le rattachent aux genres qui l'ont précédé sont difficiles à saisir. Certes, on trouve déjà dans la *frottola* bien des essais expressifs sur certains mots évocateurs qui annoncent les raffinements du madrigal. D'autre part, dès le début du XVIe siècle, on assiste à une révolution dans le goût qui se marque, chez les frottolistes, par un choix tout différent des textes. Alors que jusqu'alors, ils s'étaient contentés de petits poèmes très simples, d'allure toute plébéienne, ils en viennent, sous l'influence des humanistes et au premier chef du cardinal Pietro Bembo, aux formes plus nobles du sonnet et de la canzone et à des poètes plus évolués parmi lesquels Pétrarque tient, bien entendu, la première place. Mais peut-on penser que le « retour à Pétrarque » qui est l'un des thèmes favoris des histoires littéraires en Italie aurait suffi à provoquer l'apparition du madrigal, alors que les œuvres du grand poète mises en musique même par les plus talentueux de ces musiciens, comme Trom-

boncino ou Cara, n'en gardent pas moins le ton de la *frottola*. C'est un grand pas vers le madrigal, mais ce n'est pas encore le madrigal, celui-ci représentant une forme d'art bien supérieure. Qu'est-ce donc qui caractérise ce genre nouveau ? Par rapport à ceux qui l'ont précédé, on peut dire que tout, ou presque tout, y est neuf. Le poème, d'abord, qui n'est plus strophique, mais entièrement libre et sur lequel la musique, sans strophes ni refrain, ne se répète jamais et reste toujours étroitement liée à l'accentuation de la parole et à l'expression des sentiments. Enfin l'écriture polyphonique plus complexe qui, sous l'influence du style du motet, s'est enrichie. Il ne s'agit plus d'une belle mélodie soutenue en accords verticaux par les autres voix, mais d'un tissu serré où toutes les parties ont une importance égale. Que s'est-il donc passé entre ces deux moments de la musique italienne et comment expliquer qu'on en soit venu à une telle complexité d'écriture dans un pays qui, depuis près d'un siècle, avait lutté victorieusement contre l'arsenal de la polyphonie nordique ? Quelle nouvelle conception de la musique a pu favoriser l'éclosion de ce genre profane ? On peut penser que l'esprit libérateur de la Renaissance a soufflé aussi sur la musique. De même que Poliziano revendiquait les droits de la personnalité poétique (« Après tout, c'est moi qui m'exprime, et à ma guise »), de même les musiciens apportent désormais à la traduction des sentiments profanes le respect qu'ils avaient jusque-là réservé à la religion et, l'individuel prenant le pas sur l'universel, tentent maintenant de traduire des émotions personnelles. D'autre part, les premiers madrigalistes étant aussi des compositeurs de musique d'église, certains d'entre eux appartenant à la chapelle papale où ils côtoyaient des Franco-Flamands

dont ils contribuaient à exécuter les motets et les messes *a cappella*, il n'est donc pas étonnant qu'ils aient été gagnés à la technique savante de leurs collègues.

Le voisinage, dans le premier recueil de madrigaux, du Français Philippe Verdelot et de l'Italien Sebastiano Festa est une preuve évidente de ce que les compositeurs italiens et les ultramontains, malgré leurs tendances opposées, venaient pour la première fois d'adopter une forme d'art commune. Ces deux musiciens peuvent revendiquer l'honneur d'avoir inauguré ce genre nouveau, même si dans leurs madrigaux, encore proches de la *frottola*, ils n'ont pas accompli une révolution artistique totale. Sebastiano **Festa**, dont la vie est à peu près inconnue, avait écrit une vingtaine de *frottole* (dont neuf, imprimées en 1526) avant de se distinguer par deux madrigaux dans le recueil de 1530, ce qui, ajouté à sa prédilection marquée pour Pétrarque, lui concède, malgré une œuvre peu abondante, une place d'un certain rang dans cette époque de transition. Quant à **Verdelot** qui s'était établi en Italie où il meurt en 1540, ses huit recueils de madrigaux démontrent largement combien son pays d'adoption a influencé sa création musicale. Certains de ses compatriotes, descendus eux aussi dans la péninsule, ont, à côté de leurs collègues italiens, participé à l'histoire du premier madrigal et contribué à lui donner son visage définitif. Il faut citer Jacques Arcadelt, et surtout Adrian **Willaert**. Maître de chapelle à Saint-Marc de Venise de 1527 jusqu'à sa mort en 1562, le *divino Adriano* dont certaines audaces harmoniques ont soulevé chez ses contemporains les plus fécondes discussions, a par son enseignement formé deux des madrigalistes les plus significatifs de cette première époque, Nicolò **Vicen-**

tino (1511-1572) qui applique dans ses madrigaux le chromatisme hardi exposé dans son important traité, *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* (1555), et surtout **Cyprien de Rore** (ca. 1516-1565). Celui-ci, venu comme son maître des Pays-Bas et qui lui succède à Saint-Marc, met sa polyphonie savante et son chromatisme expressif au service de poèmes toujours bien choisis dans ses 197 madrigaux qui permettent de le considérer comme le véritable initiateur de la grande musique madrigalesque de la fin du XVI^e^ siècle, époque où la primauté passe aux compositeurs du pays.

Le nombre de madrigaux composés entre 1550 et 1600 est inimaginable et il serait vain de vouloir dresser le palmarès complet de tous ceux qui ont contribué à l'histoire de ce genre, car la liste serait longue même en ne s'en tenant qu'aux hommes de grand talent comme Marco da Gagliano, Andrea et Giovanni Gabrieli, Palestrina et tant d'autres. Cependant, dans cette pléiade de talents on peut sans trop d'injustice réserver une place à part à trois compositeurs grâce auxquels le madrigal a atteint son point culminant : Luca Marenzio, Carlo Gesualdo et Claudio Monteverdi.

Le plus vieux des trois, Luca **Marenzio**, né en 1553 à Coccaglio (Lombardie), a passé la plus grande partie de sa vie à Rome où il meurt en 1599. Bien qu'il ait aussi composé des motets de valeur, il se distingue surtout dans le madrigal qui convient mieux à sa nature d'artiste et il est l'incarnation idéale de ce rêveur sensuel que réclamait l'Arétin. Il apporte souvent dans ses madrigaux cette douceur virgilienne qui lui a valu d'être qualifié de « plus doux cygne de l'Italie » par ses contemporains qui admiraient ses dons d'élégance et sa mélancolie délicate qui s'adaptent si bien à la poésie pétrar-

quisante qu'il affectionne. Il serait bien difficile de définir son style, car il les emploie tous tour à tour : contrepoint en imitation, harmonie verticale, récitation syllabique, canon, imitations couplées, écriture à deux chœurs, le chromatisme y jouant toujours son rôle de ferment expressif.

D'un tout autre tempérament est Carlo **Gesualdo**, prince de Venosa (1560-1613) qui, malheureusement, est plus célèbre pour le meurtre spectaculaire qu'il perpétra contre son épouse adultère que pour ses compositions musicales auxquelles il apporte pourtant un accent tout personnel, car ce descendant d'une des plus vieilles familles du royaume des Deux-Siciles était avant tout profondément musicien, jouant lui-même du luth et du clavecin et tenant sa partie de chanteur dans ses propres œuvres. Bien qu'il ait écrit à la fin de sa vie des motets remarquables, c'est par ses madrigaux qu'il est surtout célèbre. C'est là que s'exprime le plus ouvertement son ardeur méridionale et qu'il pousse à l'extrême les audaces du contrepoint et la hardiesse du chromatisme, ce chromatisme qui a pour certains dépassé les limites du tolérable. Certes Gesualdo affectionne une certaine instabilité harmonique et ses raffinements frisent quelquefois l'extravagance, mais on ne peut lui dénier une puissance dans l'émotion qui n'a jamais été dépassée. Sa nature passionnée le porte plus volontiers à choisir des textes désespérés qui parlent de meurtre, de mort, de remords et qui lui permettent ces contrastes violents d'images, de sentiments et d'idées qui bataillaient aussi dans son âme tourmentée.

Si **Monteverdi** (1567-1643) est justement célèbre à d'autres titres que pour ses madrigaux, ceux-ci n'en constituent pas moins une part significative

de son œuvre, bien qu'il n'ait consacré au genre du madrigal polyphonique traditionnel que quatre livres, imprimés en 1587, 1590, 1592 et 1603. Dès le cinquième livre, il rompt avec le passé pour emprunter une voie toute nouvelle, celle de la basse continue. Mais cela ne veut pas dire qu'il se montre inférieur dans ses madrigaux. Au contraire, il renouvelle le genre par une expression dramatique directement alimentée par le contenu des paroles, l'audace de l'harmonie et des modulations, critiquée par les théoriciens puristes du temps, n'étant jamais gratuite, mais toujours subordonnée aux nécessités expressives du texte. Il n'est d'ailleurs pas étonnant que cet homme de théâtre ait ainsi imprimé au madrigal bien des caractéristiques du drame en musique, genre dans lequel il devait s'illustrer au début du siècle suivant.

Peu après 1550, certains compositeurs, sous l'influence du théâtre profane alors en plein épanouissement, renouvellent la forme du madrigal en pratiquant ce que l'on appelle le « madrigal dramatique » ou « dialogué ». Il s'agit d'un des genres les plus originaux de la musique italienne, dans lequel les personnages s'expriment non pas par des airs en solo, mais en langage polyphonique, sur un argument pittoresque, tiré de la vie quotidienne, s'opposant ainsi aux accents raffinés de la poésie madrigalesque. Le premier de ces madrigaux, *Il Cicalamento delle donne al bucato* (*Le bavardage des femmes au lavoir*, 1567) dû au mantouan Alessandro **Striggio**, ne comporte aucune action, mais un simple dialogue animé (même jusqu'à la dispute) entre les femmes qui caquettent sur les petits potins du village. La vivacité spirituelle du langage rappelle la Commedia dell'arte, cette forme de théâtre improvisé qui commençait alors à remporter

tant de succès en Italie et où l'action importait beaucoup moins que les *lazzi* dont les acteurs l'animaient. Trois compositeurs, tous les trois des religieux, ont contribué à porter le madrigal dramatique à sa perfection. A Giovanni **Croce**, maître de chapelle à Saint-Marc, on doit les *Mascharate piacevoli et ridicolose per il Carnevale* (*Mascarades plaisantes et bouffonnes pour le carnaval*, 1590), où dialoguent mendiants, pêcheurs et paysans du Frioul en des scènes pleines de verve, et la *Triaca musicale* (la *Thériaque musicale*, 1595), œuvre variée et spirituelle où ce compositeur, ennemi de la hardiesse et de la complexité, ne dépasse jamais les limites du bon goût et de la mesure. Avec Orazio **Vecchi** (1550-1605), maître de chapelle à la cathédrale de Modène, poète en même temps que musicien, et son *Amfiparnaso* (1597), on atteint le sommet du genre et l'un des chefs-d'œuvre de la musique italienne. Il s'agit d'une œuvre absolument vivante où alternent les scènes comiques et pathétiques et qui est bien, selon le vœu de son auteur, « le miroir de la vie humaine ». Ses douze personnages reconstituent le petit monde de la Commedia dell'arte et l'action se borne aux péripéties habituelles, petit sujet au service duquel Vecchi met une science achevée du contrepoint, une richesse rythmique inépuisable et une palette harmonique d'une splendide polychromie. Le Bolonais Adriano **Banchieri** (1567-1634), moine olivétain, termine l'histoire du madrigal dramatique avec de nombreuses œuvres où le côté bouffon et caricatural prend le plus souvent le pas sur le lyrisme, comme suffit à le prouver son *Festino della sera del Giovedi grasso* dont l'épisode du *Contrapunto bestiale alla mente* dans lequel un chien, un chat, un coucou et une chouette improvisent un contre-

point sur une parodie macaronique de chant grégorien est resté célèbre par son comique irrésistible. C'est dans un style très proche de celui de ces comédies madrigalesques que Giovanni Giacomo **Gastoldi** (ca. 1555-1622) compose ses *Balletti* (1597), pièces vocales à 5 voix destinées à accompagner un spectacle de danses et qui remportèrent un énorme succès.

Cependant dans les premières années du XVII^e^ siècle, le madrigal classique avait encore des adeptes et s'il a cessé d'être le genre progressiste où s'expriment toutes les audaces, certains l'exploitent encore avec bonheur. Après Frescobaldi dont le premier livre de madrigaux à 5 voix paraît en 1608, quelques épigones comme Diego **Personé**, gentilhomme de Lecce (dont il nous reste deux livres de madrigaux publiés à Naples en 1626 et 1628), défendent avec talent les valeurs de la tradition. Ainsi on peut dire que le madrigal disparaît en beauté, sans avoir montré aucun signe de vieillesse. Cependant, les musiciens vont suivre désormais la voie ouverte par l'*Euridice* et le cycle du madrigal est clos pour toujours.

II. — La musique religieuse

Durant le XVI^e^ siècle, si la vie musicale italienne continue à faire une large place aux Franco-Flamands qui, dans le domaine de la musique sacrée, tiennent souvent encore le premier rang, on voit peu à peu surgir aux côtés de ces étrangers des musiciens autochtones dont les œuvres, désormais converties au contrepoint savant, suffisent à démontrer que la musique religieuse en Italie ne commence pas avec Palestrina ! Cependant, l'imprimeur Petrucci dans ses recueils de musique

sacrée (1502-1519) n'en continue pas moins à ignorer ses compatriotes ne leur réservant qu'une place très secondaire : Tromboncino dans le deuxième livre de Lamentations (1506), Eustachius de Monte Rigali et Costanzo Festa dans les deuxième et quatrième livres des *Motetti de la Corona* (1599).

C'est à Milan, cette ville carrefour où se côtoyaient depuis longtemps Italiens et hommes du Nord, que l'on trouve les premiers témoignages de l'activité conjuguée de ces compositeurs dans les trois manuscrits conservés à la Fabbrica del Duomo, copiés dans les premières années du siècle sous la direction du célèbre théoricien Franchino Gaffurio, alors maître de chapelle à la cathédrale. A côté des noms célèbres de Josquin, Isaac ou Obrecht, les Italiens n'y font pas mauvaise figure, même l'obscur Alessandro **Coppini** (Alexander Coppinus) dont la messe *Si dedero* à 5 voix adopte la forme élaborée du style franco-flamand. Mais c'est **Gaffurio** lui-même (1451-1522) qui défend avec le plus d'éclat les couleurs de son pays dans ses 15 messes, 11 magnificat et 39 motets, remarquables par le mariage heureux qu'il sait opérer entre la science du contrepoint et les qualités purement italiennes que sont l'aisance de la mélodie et la clarté de l'écriture.

Il faut aussi nommer Giovanni **Spataro** (ca. 1458-1541), théoricien célèbre lui aussi, dont les quelques motets et messes, copiés de sa main dans les manuscrits de San Petronio à Bologne, suffisent à le classer parmi les musiciens de talent. Enfin, dans les premières décennies du XVI^e^ siècle apparaît l'un des plus grands noms de la musique italienne, celui qui peut rivaliser avec les plus savants contrapuntistes venus de l'étranger et que Lowinsky ne craint pas de définir comme le plus grand compositeur italien de la haute Renaissance, Costanzo

Festa (ca. 1480-1545). Son œuvre, 4 messes, 8 magnificat, plus de 100 hymnes et près de 50 motets, marque, après celle de Gaffurio, la seconde étape importante vers le style palestrinien, par la clarté et l'élégance de l'écriture alliées à une parfaite maîtrise du contrepoint.

Moins de dix ans après la mort de Festa, en 1554, commençaient à paraître les premières œuvres de Palestrina. C'est aussi l'époque du Concile de Trente qui tint ses séances de 1545 à 1563 et auquel on a prêté un rôle décisif sur le développement de la musique religieuse, développement auquel Palestrina aurait activement contribué en s'opposant à l'interdiction de la musique à l'église et en composant conformément aux prescriptions du Concile. En réalité, les Pères semblent s'être peu souciés de musique et s'être bornés à demander la suppression des thèmes populaires et une parfaite intelligibilité des paroles. Quant à Palestrina, rien n'autorise à affirmer qu'il ait, comme le prétend son premier historiographe Baini, « sauvé la musique sacrée ». Même sans le Concile, l'esprit de la Contre-Réforme et les tendances naturelles des musiciens italiens auraient suffi à imprimer un cours nouveau à la musique d'Eglise du pays.

Quoi qu'il en soit, on ne saurait nier que l'œuvre de **Palestrina** (1526-1594) ne satisfasse dans son ensemble à l'idéal nouveau de l'Eglise catholique au service de laquelle il s'est consacré entièrement, ayant passé sa vie à Rome où il est successivement à la tête de différentes chapelles. Deux livres de madrigaux constituent sa seule participation à la musique profane, et il rougira plus tard, comme il l'écrit lui-même, de cette activité mondaine. Il a laissé une œuvre considérable avec cent cinq messes de 5 à 8 voix, publiées en treize livres de 1554

à 1601, auxquelles s'ajoutent sept livres de motets, des hymnes, des lamentations, des magnificat, des litanies et des *madrigali spirituali.* S'opposant à l'esthétique des madrigalistes progressistes, il ignore les accents tragiques, la véhémence, la subtilité dans la peinture des sentiments humains, mais il atteint la plus grande élévation dans l'expression de la foi par les seules recherches de la musique pure. A cet égard, la célèbre *Missa Papae Marcelli,* écrite sur un simple motif de gamme descendante, constitue certainement le meilleur exemple du style « palestrinien », de même que le limpide *Sicut cervus* ou le motet de l'Annonciation, l'un des plus beaux du musicien sur le thème liturgique traditionnel. La logique du discours, ponctué avec rigueur (sans les chevauchements de phrases pratiqués par les Franco-Flamands), l'équilibre sonore, le contrepoint clair font de son œuvre le symbole d'un certain classicisme qui devait déterminer tout l'avenir de la musique sacrée.

Son contemporain, Vincenzo **Ruffo** (ca. 1510-1587), qui vécut à Milan dans l'entourage du cardinal Charles Borromée, le défenseur le plus acharné des idées du concile et de la Contre-Réforme, fut chargé par celui-ci de composer un cycle de messes *secondo la forma del consilio tridentino* (1580) et avait déjà publié en 1574 des psaumes *conformi al decreto del sacro consilio di Trento.* C'est dans le même esprit que composent G. M. **Nanino** (ca. 1545-1607) et G. F. **Anerio** (1567-1630), tandis que le franciscain Costanzo **Porta** (ca. 1530-1601) échange une volumineuse correspondance avec Charles Borromée au sujet de la musique d'église pour laquelle il essaie de défendre la richesse du contrepoint contre le nouvel idéal de simplicité.

Cependant, sous l'impulsion de Willaert (maître de chapelle à Saint-Marc de 1527 jusqu'à sa mort

en 1562) qui avait formé de nombreux élèves, l'école vénitienne avait acquis un éclat incomparable. Dans le domaine de la musique sacrée s'était développé le style à double chœur *(cori spezzati)*, cher aux Italiens depuis déjà près d'un siècle, mais qui prit à Saint-Marc, où les deux tribunes des orgues constituaient un lieu privilégié, une ampleur inhabituelle. A côté de **Zarlino** dont les *Istitutioni armoniche* (Venise, 1558) marquent une date dans l'histoire de la théorie musicale, Andrea **Gabrieli** (ca. 1520-1586) et son neveu Giovanni (1557-1612) portent l'école vénitienne à sa plus grande splendeur, ce dernier surtout dont les grands motets à plusieurs chœurs avec participation des instruments annoncent déjà l'esthétique du XVIII^e^ siècle dont il sera parlé plus tard.

III. — La musique instrumentale

C'est en Italie qu'on rencontre les premiers monuments d'une musique spécifiquement instrumentale avec les six livres publiés en quatre ans par l'imprimeur vénitien Ottaviano Petrucci : en 1507, les deux livres d'*Intabulatura de lauto*, de Francesco **Spinacino**, qui contiennent surtout des transcriptions de chansons et de motets franco-flamands déjà fort habilement adaptées aux possibilités de l'instrument ; l'année suivante, le quatrième livre (le troisième ne nous étant pas parvenu) par Joan Ambrozio **Dalza** de Milan, à la fois plus typiquement italien avec des transcriptions de *frottole*, et plus nettement nouveau puisqu'on y rencontre pour la première fois de véritables « suites » constituées de trois danses dans le même ton, liées entre elles par une analogie mélodique ; enfin, en 1509 et 1511, les deux livres de *frottole* accompagnées au luth,

du luthiste bosniaque **Francesco Bossinensis**. Outre les transcriptions, on trouve dans tous ces recueils la première forme libre écrite spécialement pour le luth (ou le clavier), le *ricercare* qui restera le genre le plus typique de la musique instrumentale durant tout le XVI^e siècle. C'est le même répertoire que l'on rencontre dans l'un des plus beaux manuscrits de tablature, constitué en 1520 par un élève du grand luthiste de Brescia, Vincenzo **Capirola**, qui y a copié toute l'œuvre de son maître (publié par la Société de Musique d'autrefois). Désormais, les recueils pour le luth vont se faire plus nombreux, et de 1546 à 1549, Scotto et Gardane à Venise n'imprimeront pas moins de vingt-deux livres de tablature dans lesquels on rencontre maintenant le nouveau genre de la *tochata*. Parmi les nombreux luthistes se distinguent **Alberto da Ripa** (Albert de Rippe) qui, de 1529 à sa mort en 1552, restera au service de François I^er et **Francesco da Milano** (1497-1543), reconnu de son vivant comme *il divino* et dont on connaît maintenant neuf livres de tablature (avec les deux tout récemment découverts et acquis par la Bibliothèque nationale) publiés entre 1536 et 1548, où se fait jour la remarquable diversité de son talent.

Mais la musique pour clavier se développait elle aussi, après avoir été inaugurée très tôt en Italie avec le *manuscrit 1117* de la Bibliothèque communale de Faenza, copié au début du XV^e siècle et où l'on trouve des chansons et aussi des sections de messes destinées à l'orgue. C'est à Rome, chez Andrea Antico, que paraît en 1517 le premier recueil destiné spécialement au clavier (petit orgue ou clavecin) avec les *Frottole intabulate da sonare organi*, pièces très simples où traits et gammes ornent la polyphonie originale. En 1523, **Marcan-**

tonio da Bologna dans son premier livre de *Recerchari, motetti, canzoni*, fait la preuve de ses talents conjugués de compositeur et de virtuose, en des pièces où s'ébauche un style nettement instrumental, tandis que l'organiste de Saint-Marc, Giulio Segni, sous le nom de **Julio da Modena** publie des *ricercari* d'une polyphonie solide dans le recueil collectif *Musica nova* (Venise, 1540). Enfin, Girolamo **Cavazzoni**, fils de Marcantonio, donne à l'orgue son véritable style dans ses deux livres d'*Intavolatura d'organo* (1542-1543) qui offrent les premiers exemples de *ricercari* imitatifs pleinement développés. Dans les dernières années du siècle vont se succéder toute une série de recueils dus aux plus grands organistes du temps, parmi lesquels se détache d'abord Claudio **Merulo** (1533-1604), organiste à Saint-Marc et aussi claveciniste, qui dans ses *ricercari* et ses *toccate*, malgré des traits « en feu d'artifice » un peu stéréotypés mais bien adaptés aux instruments à clavier, a su trouver un style très personnel.

La coutume de faire participer les instruments aux offices et le grand nombre de virtuoses à Venise (qui expliquent la publication dans cette ville des méthodes de Silvestro Ganassi, la *Fontegara* pour la flûte en 1535, la *Regola Rubertina* en 1542 pour les violes et les *Lettione* en 1543 pour le violone) avaient inspiré aux musiciens vénitiens des compositions pour ensembles instrumentaux, comme les *Canzoni da sonar* pour 4 instruments de Florentio **Maschera** et d'Ingegneri, ou celles pour 8 instruments d'Andrea **Gabrieli**. Mais Giovanni, qui avec ses *Sacrae Symphoniae* (1597) avait déjà marqué l'un des jalons les plus brillants de la grande école vénitienne, enrichit le genre de la *Canzone* instrumentale qu'il porte à des ensembles de 22 et même

33 instruments. L'art consommé avec lequel il oppose ses chœurs instrumentaux, ménageant les effets d'écho et de dialogue, une parfaite maîtrise dans l'élaboration thématique, un sens aigu de l'harmonie allié à un dynamisme puissant, un coloris nuancé à propos duquel on a pu parler de « clair obscur », laissent loin en arrière tous les essais de ses prédécesseurs.

Chapitre IV

LE XVII^e SIÈCLE

Si l'on s'en tenait aux données de l'histoire politique, on s'inquiéterait pour la musique italienne du XVII^e siècle : domination espagnole, siècle de stagnation, crise économique, uniformité et silence succédant à la vie tumultueuse et variée des Communes, l'Italie tenue en marge de l'Europe... Certes, la mainmise de l'Espagne paralysa les initiatives des Etats italiens désormais privés de tout espoir de développement, elle stérilisa leurs ambitions, endormit leurs passions politiques et leurs énergies combatives, mais elle leur assura du même coup un siècle et demi de la paix la plus complète. Ayant perdu le goût des armes, enfermés maintenant dans leurs domaines, les nobles et les gouvernants ne trouvent de compensation que dans le faste des cérémonies et des fêtes, toutes choses qui, plus que les guerres même victorieuses, ne pouvaient que favoriser la musique.

I. — La « seconda pratica » et les débuts du théâtre chanté

En fait, ce siècle est riche en innovations parmi lesquelles s'inscrit au premier chef la création du théâtre musical qui en constitue l'événement le plus important. Certes, la musique avait déjà trouvé sa place dans des spectacles théâtraux et, dès 1471 avait été représenté à Mantoue l'*Orfeo* de Poliziano dont quelques épisodes avaient été mis en musique par un certain Germi et dont il ne reste malheureusement rien. Nous savons aussi qu'à Naples dans la seconde moitié du XVI^e siècle, la musique

commençait à tenir une place importante lors des représentations de comédies. Mais cela ne constituait que ce que nous appellerions une musique de scène, alors qu'en ce début du XVII^e siècle il s'agit d'un drame spécialement conçu pour la musique, d'un véritable opéra, fondé sur le récitatif chanté lequel, sous l'impulsion des idées de la Renaissance, était apparu, pour la première fois semble-t-il, dans les salons de Giovanni Bardi à Florence. Là se réunissaient dès 1576 les membres de cette *Camerata fiorentina* qui, inspirés de l'idéal des Anciens, discutaient de littérature et d'arts. De ces discussions naquit le fameux *Dialogo della musica antica e della moderna* (1581) de Vincenzo Galilei qui y prônait le chant monodique des Grecs opposé au style contrapuntique, cette invention barbare des « Goths » ! L'un des membres les plus actifs de la Camerata, Pietro Strozzi, s'était efforcé d'*imitar col canto chi parla* et avait produit des œuvres dans ce sens dont il ne nous reste qu'un seul madrigal. C'est aussi aux réunions de la Camerata que Giulio Caccini (ca. 1550-1618) faisait la preuve de la virtuosité qu'il avait acquise dans l'ornement du chant solo et dont il exposa ensuite les principes dans ses *Nuove musiche* (1601) où il avait inséré des monodies suivant le nouveau style et dont il devait donner un second livre en 1614, véritable traité de *bel canto*.

Le 3 mars 1585, pour l'inauguration du *Teatro Olimpico*, chef-d'œuvre de Palladio à Vicence, on avait représenté devant plus de trois mille personnes, *Edipo tiranno* (traduction italienne de la tragédie de Sophocle par Orsatto Giustiniani) pour lequel Andrea Gabrieli avait fourni la musique des chœurs. Bien qu'ils soient écrits à 6 voix, le musicien y a eu pour premier souci de respecter le rythme verbal

par une polyphonie rigoureusement note contre note, les voix chantant toujours toutes ensemble, réalisant ainsi un véritable récitatif collectif.

Mais, le grand essor du drame en musique prit son départ en 1597 avec la *Dafne* de Peri (maintenant disparue), suivie en 1600 de son *Euridice* et, en 1602, de celle de Caccini, représentées à Florence, tandis qu'à Rome, en 1600 également, était donnée *La Rappresentazione di Anima e di Corpo* d'Emilio de' Cavalieri (1500-1602) et à Mantoue en 1608, la *Dafne* de Marco da Gagliano (ca. 1575-1642), toutes ces œuvres illustrant avec plus ou moins de bonheur le *stile nuovo* du récitatif chanté.

Ces compositeurs avaient ainsi créé un instrument nouveau, mais sans en pressentir encore les multiples possibilités. C'est à **Monteverdi**, avec sa « griffe magique », qu'il appartiendra de découvrir toute la force dramatique que peut dégager la simple monodie accompagnée et comment le chant soutenu par l'harmonie de la basse continue peut augmenter singulièrement l'expression des paroles, en pénétrer les nuances les plus intimes et satisfaire ainsi aux principes de ce qu'on a appelé la *seconda pratica*. A Mantoue, Vincenzo Gonzaga au service duquel le grand musicien était entré en 1590 pour y rester jusqu'en 1612, réunissait à sa cour un des cercles artistiques les plus brillants d'Italie et les spectacles qu'il faisait monter dans son palais allaient donner à son musicien l'occasion de réaliser toute la mesure de son génie dans le domaine du théâtre. Ainsi, sur commande du duc, il composera d'abord en 1607 son fameux *Orfeo*, puis coup sur coup en 1608, le prologue de l'*Idropica* maintenant perdu, le *Ballo delle Ingrate*, sujet artificiel qui ne lui convenait guère, et l'*Arianna* dont n'a survécu que le célèbre *lamento* de l'héroïne abandonnée qui

constitue tout un drame à lui seul et qui, au dire des contemporains, fit pleurer tout l'auditoire.

De cette première époque, seul nous reste donc l'*Orfeo* qui suffirait d'ailleurs à la gloire de Monteverdi et qui remporta un véritable triomphe lors de la représentation à l'Accademia degli Invaghiti et au palais ducal pour le carnaval de 1607, puis dans d'autres villes d'Italie. Ce drame douloureux était bien fait pour inspirer Monteverdi qui a trouvé là un sujet où se joue une vaste gamme de sentiments, car si les personnages sont mythiques, ils vivent et souffrent comme des hommes. Le récitatif monotone des Florentins, maintenant tout enrichi de dessins mélodiques, tend vers l'arioso et devient un véritable langage dramatique d'une telle intensité qu'elle sera rarement égalée. Les chœurs sont d'une grande variété et les instruments, dont Monteverdi énumère plus d'une trentaine, contribuent à créer l'atmosphère et apportent à la partition une richesse extraordinaire.

Après la mort du duc Vincenzo, Monteverdi avait quitté Mantoue et, en 1613, était entré à la chapelle de Saint-Marc à Venise qu'il dirigera jusqu'à sa mort en 1643. Malgré ses obligations de compositeur d'église, il ne néglige pas la musique profane et, après une pause de plusieurs années, se réveille son intérêt pour le théâtre qui se manifeste d'abord par *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda*, composé en 1625 en vue d'une représentation dans le palais du comte Mocenigo. Dans cette œuvre, le musicien inaugurait ce qu'il appelle le *stile concitato* (style animé, agité) afin, dit-il, de pouvoir exprimer en musique les sentiments qui émeuvent profondément nos âmes. Il ne s'agit pas à proprement parler d'un opéra, mais plutôt d'une sorte d'opéra-oratorio dont le récit est confié à la voix

de la récitante, *il Testo*, tandis que les deux autres chanteurs tenant les rôles de Tancrède et Clorinde, miment l'action. L'argument est tiré de la *Jérusalem délivrée* du Tasse, poète que Monteverdi préférait à tous pour la vérité avec laquelle il savait exprimer les drames humains. Dans le récit de ce combat, le musicien a trouvé, comme il le dit lui-même, l'occasion d'exprimer en musique les plus violents contrastes de sentiments : d'une part la guerre évoquée par les trémolos et les *pizzicati* des violons et le thème insistant du cheval, d'autre part la prière et la mort qui lui inspirent des thèmes poétiquement contemplatifs. Les instruments, violes et clavecins, participent au drame et doivent être joués, comme le demande l'auteur, de manière à traduire toute la passion du récit.

Cependant, quelques années plus tard s'ouvrait à Venise le *Teatro San Cassiano* qui inaugure en 1637 une saison d'opéra pour la première fois ouverte au public avec entrée payante, ce qui constituait une nouveauté importante car il ne s'agissait plus désormais de l'initiative d'un prince qui veut distraire quelques invités privilégiés, mais d'un spectacle qui ne trouve de justification que dans l'approbation du public. Pour ce théâtre, Monteverdi composa de nombreux opéras dont deux seulement ont survécu : *Il Ritorno di Ulisse in patria* et *L'Incoronazione di Poppea. Le Retour d'Ulysse*, tiré de l'*Odyssée* par le médiocre librettiste Badoaro, fut représenté en 1641. Le manuscrit ne portant pas de nom d'auteur, on discute encore au sujet de l'attribution de cette œuvre à Monteverdi, mais il semble certain que quelques parties tout au moins ont été écrites par lui, ne serait-ce que l'admirable plainte de Pénélope déplorant sa solitude sur laquelle s'ouvre l'opéra. Fort heureu-

sement, il nous reste *Le Couronnement de Poppée*, représenté en 1642, pour lequel l'avocat-poète Busenello avait élaboré un très bon livret mettant en relief le caractère de chacun des personnages. Il s'agit, cette fois-ci, d'un sujet historique : Néron épris de Poppée, repousse les sages conseils de Sénèque qu'il oblige au suicide avant de répudier son épouse Octavie. Il est étonnant de constater la maîtrise avec laquelle Monteverdi a su adapter sa musique aux exigences diverses de l'argument et aux sentiments contraires qui animent les protagonistes, réussissant ainsi un drame à la fois musicalement et psychologiquement parfait. Avec cette œuvre, le vieux maître, alors âgé de 75 ans et tout proche de sa mort qui surviendra l'année suivante, a livré la somme de son expérience et de son génie, ouvrant ainsi la voie à la grande et merveilleuse aventure de l'opéra.

Après lui, le drame musical jouit d'un succès considérable à Venise où Pier Francesco **Cavalli** (1599-1676) fera représenter entre 1639 et 1669 une quarantaine d'opéras dont le plus célèbre, *Giasone* (1649), se distingue par quelques beaux airs, tandis que Marcantonio **Cesti** (1618-1699) en écrivit cent, dit-on, dont une douzaine seulement nous sont parvenus parmi lesquels *Il Pomo d'oro*, représenté à la cour impériale de Vienne en 1647 avec un luxe de mise en scène très caractéristique de l'opéra baroque, est resté le plus fameux.

Cependant Rome, où en ce début du XVII^e^ siècle dominaient les puissants Barberini, avait très tôt accueilli avec faveur le nouveau genre de l'opéra et, grâce à cette famille de mécènes, dès 1632 s'était ouvert avec le *Sant'Alessio* de Stefano **Landi**, le théâtre semi-public du palais Barberini, conçu par le Bernin et ne contenant pas moins de trois mille

places. L'activité musicale s'en trouva vivement encouragée et tout un groupe de musiciens se consacre à l'opéra, parmi lesquels on peut citer, outre Landi (ca. 1590 - ca. 1655), Domenico **Mazzocchi** (1592-1663) et sa *Catena d'Adone* (1626), son frère Virgilio (1597-1646), Michelangelo **Rossi** (ca. 1600 - ca. 1674) qui compose sur les chants VI et VII de la *Jérusalem délivrée* son *Erminia sul Giordano* (1633) plein de fraîcheur, Luigi **Rossi** (1598-1635) dont l'*Orfeo* fut joué à Paris en 1647.

On peut donc dire que, dès le milieu du XVII^e siècle, l'opéra « baroque » avait atteint, principalement à Venise et à Rome, son style caractéristique, à savoir, alternance du récitatif et des arias avec prépondérance de plus en plus grande accordée à ceux-ci permettant ainsi aux chanteurs de faire montre de leur virtuosité, les solistes éliminant peu à peu les chœurs, les castrats gagnant de plus en plus de faveur. D'autre part, pour le spectacle proprement dit, on a recours aux décors les plus fastueux, aux « machines » les plus complexes, les plus audacieuses, pour créer le cadre le plus propre à frapper l'imagination du public.

Cependant, la fin du siècle voit éclore d'autres talents et il serait injuste de ne pas nommer Alessandro **Stradella** (1644-1682) qui, malgré une vie romanesque très agitée qui le porte de Rome à Venise, Florence, Vienne, Turin et Gênes où il sera assassiné, a fait montre de ses dons de compositeur dans de nombreux domaines, nous laissant près d'une dizaine d'opéras qui le classent parmi les auteurs les plus importants du XVII^e siècle. A Venise où, de 1637 à la fin du siècle, s'étaient ouverts au moins seize théâtres, Giovanni **Legrenzi** (1626-1690) continue la tradition de l'opéra et on lui doit une vingtaine d'œuvres théâtrales parmi lesquelles

Germanico sul Reno (1676) et *Giustino* (1683) sont restées les plus célèbres. Enfin, l'opéra ayant été introduit à Naples vers le milieu du siècle et des saisons régulières ayant été organisées dans cette ville à partir de 1668, Francesco **Provenzale** (1627-1704) avec ses huit opéras (dont deux seulement nous sont parvenus) inaugure avec talent cette école napolitaine qui prendra le premier rang au siècle suivant.

Il est bon aussi de noter que, la réputation de l'opéra italien ayant franchi les frontières, le genre connut hors d'Italie un grand essor à la fin du XVII^e siècle, à Vienne avec Antonio **Draghi**, à Dresde où l'on donne en 1687 la *Gerusalemme liberata* de Carlo **Pallavicino**, à Munich enfin où dès 1654 avait été établi à la cour un théâtre d'opéra italien où se signale surtout Agostino **Steffani** qui sut accomplir la réconciliation entre le style monodique qui régit la mélodie et l'écriture contrapontique qui marque la solidité harmonique, annonçant ainsi ce que sera le génie de Haendel.

II. — La cantate

A côté de l'opéra triomphant, se développait un autre genre plus intime de musique, la cantate, aboutissement naturel des *Nuove musiche* de Caccini et des madrigaux, *arie*, *canzonette*, *stanze* ou *scherzi*, si répandus au début du siècle, et qui allait jouer dans la société du XVII^e siècle le rôle qu'avait jusque-là assumé le madrigal. Construite sur paroles profanes ou religieuses suivant sa destination, constituée d'une suite de récitatifs et d'airs, le plus souvent pour une voix seule soutenue par un *continuo* qu'on enrichit quelquefois d'un ou plusieurs instruments, la cantate a connu en Italie un succès

considérable, sans doute parce que, mettant le chanteur en vedette, elle lui permettait ces ornements improvisés (comme on devait le faire plus tard jusqu'à l'excès dans l'*aria a da capo*) par lesquels il pouvait donner la preuve de sa technique et de son imagination.

C'est Alessandro **Grandi** qui a pour la première fois inclus ce nom dans le titre de son recueil paru à Venise en 1620 : *Cantade et arie a voce sola*, et après lui se succèdent de nombreuses compositions en nouveau style parmi lesquelles il convient d'isoler pour leur importance celles de Domenico **Mazzocchi** dont les *Dialoghi e sonetti* (1638) et les *Musiche sacre e morali* (1640), gardent le style expressif propre à ses opéras. D'ailleurs, tous les compositeurs d'opéras vont désormais s'essayer à ce genre de la cantate, terrain de choix pour leurs innovations mélodiques et harmoniques. On se contentera de citer, à Rome, **Carissimi** et aussi Luigi **Rossi** qui, dans ses nombreuses cantates, a su apporter variété et expression, **Stradella** qui contribue à donner à la cantate sa structure définitive ; à Venise, Francesco **Cavalli** et Giovanni **Legrenzi** aux harmonies délicates ; à Bologne, G. P. **Colonna** qui accorde plus d'importance à la partie instrumentale et, à sa suite, Giovanni Maria **Bononcini** plein de fantaisie ; à Naples, Francesco **Provenzale** qui, en développant quelquefois ses *arie* en un *cantabile arioso*, annonce Alessandro Scarlatti dont les deux cents cantates contribueront au siècle suivant à imposer le style vocal de l'école napolitaine. Dans cette même ville, le Sicilien Cataldo **Amodei** (mort en 1695) publie en 1685 treize cantates parmi lesquelles *L'Interesse*, « *cantata* morale », a été jugée par Einstein comme « l'une des fleurs de l'immortelle guirlande de la musique italienne du XVII^e siècle ».

III. — La musique sacrée

Dans le domaine de la musique religieuse, malgré la vogue du nouveau style, le respectable héritage de la polyphonie *a cappella* dont Palestrina restait le modèle, porte encore quelques fruits et la *prima pratica* a toujours des adeptes ardents, tels Romano **Micheli** (1575-1659), adversaire acharné du style concertant. Cependant, l'esprit de l'âge baroque très éloigné de la sévérité du grand ancêtre, impose une esthétique tout à fait différente et l'on gonfle maintenant la polyphonie jusqu'aux « vertigineuses architectures » du style polychoral dont l'un des premiers exemples est fourni par le *Magnificat* à 20 voix de Paolo **Agostini** (1593-1629). Mais le plus célèbre de ces compositeurs reste le Romain Orazio **Benevoli** (1605-1672) qui, avec ses neuf messes et sept psaumes et motets à 16 voix, doit être considéré comme le véritable fondateur de cette école polychorale, celui qui l'a portée à sa perfection par un emploi complètement renouvelé de l'ancien *cantus firmus* et un sens précoce de la fugue moderne.

Toutefois, malgré les opposants et à la suite des innovations de l'école vénitienne, les instruments qui ajoutaient au faste des cérémonies, étaient introduits dans la musique d'église qui adopte ce que l'on appelait alors le *stile concertato* (style concertant) dont Andrea et Giovanni **Gabrieli** avaient donné dès le siècle précédent les premiers exemples dans leurs *Concerti... continenti musica di chiesa... per voci et stromenti musicali* publiés à Venise en 1587 qui comportent des pièces en double chœur. Giovanni Gabrieli fait le premier montre d'une technique proprement révolutionnaire dans le second

livre de ses *Sacrae symphoniae* avec de grands ensembles sonores où, comme dans son célèbre *In ecclesiis*, il combine chœurs vocaux et instrumentaux. Ludovico **Viadana** (1564-1627) dans ses *Salmi a 4 chori per cantare e concertare nelle gran solennità di tutto l'anno* (Venise, 1612) s'efforce lui aussi d'édifier un heureux complexe vocal et instrumental, tandis que le Romain Benevoli, gagné à l'esthétique vénitienne, édifie une messe à 54 parties (16 voix et 38 instruments) chantée en 1628 à l'inauguration de la cathédrale de Salzbourg.

A côté de ces ensembles imposants, le *stile recitativo* inspirait aussi les œuvres religieuses et, après les *Concerti ecclesiastici* pour 8 voix et *continuo* de Banchieri (Venise, 1595), **Viadana** avait marqué le pas décisif en systématisant le premier l'emploi de la basse continue dans ses *Cento Concerti ecclesiastici* (Venise, 1602) pour quelques voix (11 pour voix seule) et orgue. On y trouvait aussi le premier exemple d'une messe pour une seule voix et *continuo* avec sa *Missa Dominicalis*. Sans doute son style est-il encore empreint du vieil esprit qui régissait l'ancienne polyphonie, réalisant ce que Blume appelle une « pseudo-polyphonie ». Cependant, on y trouve assez de traces du nouveau style harmonique vertical pour qu'il ait exercé une grande influence et inspiré une foule de continuateurs dans le domaine du motet à voix seule, parmi lesquels Alessandro **Grandi** (mort en 1630), chanteur de Monteverdi à Saint-Marc, reste l'un des maîtres les plus brillants.

Si l'on voulait trouver un symbole significatif de la transition entre la *prima* et la *seconda pratica*, on ne saurait prendre meilleur exemple que la musique religieuse de Monteverdi, ce musicien par-

tagé entre deux siècles. Dans le volume consacré à son œuvre d'église publié à Venise en 1610 et qui renferme une messe et un office des vêpres, ces deux aspects se font jour avec évidence. D'une part, la messe pour 6 voix *a cappella* est écrite dans le plus pur style traditionnel palestrinien sur le thème d'un motet de Gombert *In illo tempore*, parfait exemple de ce *stile antico* qu'on a peine à attribuer au hardi compositeur de madrigaux et d'opéras. En revanche, les vêpres sont d'un tout autre style, souvent beaucoup plus proche de la somptueuse manière vénitienne, avec participation des instruments, Monteverdi lui-même en précisant quelquefois le genre, comme dans son Magnificat. Parmi les douze sections si diverses de ce *Vespro*, on peut réserver une mention spéciale à la *Sonata sopra Sancta Maria* où un ensemble instrumental anime et colore la mélodie du plain-chant de la litanie, et surtout au *Nigra sum sed formosa* où avec un simple récitatif soutenu de la basse continue, le compositeur atteint l'un des sommets de son œuvre. Dans la *Selva morale e spirituale* (1640) et la *Messa a quattro voci e salmi* (1650, œuvre posthume) qui sont ce qui nous reste de plus valable dans la création de musique sacrée de Monteverdi durant ses trente années à Saint-Marc de Venise, on trouve le même contraste entre le style sévère traditionnel *(Messa a 4 v. da cappella)* et le style moderne monodique ou concertant (*Laetatus sum* pour 6 v. et 6 instr.). La *Selva morale* se termine sur le *Pianto della Madonna*, parodie sacrée sur la musique du Lamento d'Arianna, le compositeur bouclant ainsi le cycle de son œuvre par ce retour à l'une des premières et des plus audacieuses manifestations de son génie.

IV. — L'oratorio

Cependant, le destin de la musique italienne qui l'inclinait alors irrésistiblement vers la monodie accompagnée et l'opéra, allait se répercuter aussi sur la musique religieuse et donner naissance à l'oratorio. Sous l'influence du mouvement de la Contre-Réforme, on avait vu fleurir les congrégations religieuses et se multiplier ces Oratoires où se chantaient des *laudi* dont la tradition était restée vivace depuis le XIII^e siècle. Le plus célèbre, fondé à Rome en 1558 par saint Philippe Neri, a été une véritable pépinière de musiciens, parmi lesquels Giovanni **Animuccia** (mort vers 1571), qui ont édité une dizaine de livres de *laudi* dans lesquelles l'élément dramatique et le tour narratif, avec dialogues entre deux chœurs par exemple, se font jour, laissant présager le style de l'opéra. C'est à l'*Oratorio della Vallicella* à Rome que, en février 1600, fut exécutée la *Rappresentazione di Anima e di Corpo* d'Emilio de' Cavalieri sur un livret du P. Agostino Manni, œuvre qui a marqué fortement son influence sur le naissant oratorio. Le passage définitif de la *lauda* à l'oratorio s'est effectué aussi grâce à des musiciens comme Giovanni Francesco **Anerio** (mort en 1630) qui, dans son *Teatro armonico spirituale* (1619), donne des compositions qu'on désigne sous le nom de *Mottetti concertati a dialogo* qui présentent déjà la structure de l'oratorio, avec division en deux parties et introduction du narrateur *(lo storico)* qui explique l'histoire, dialoguée ensuite entre les personnages confiés chacun à une voix seule. Il ne faut pas sous-estimer non plus l'importance de Domenico **Mazzocchi** et de ses *Musiche sacre e morali* publiées en 1640.

Mais sans l'exceptionnelle personnalité de Gia-

como **Carissimi**, sans doute l'oratorio n'aurait-il jamais connu tant de célébrité. Né en 1605 à Marino, près de Rome, Carissimi, dernier fils d'un tonnelier, après avoir occupé les postes d'organiste à Tivoli et de maître de chapelle à Assise, est appelé en 1630 (c'est-à-dire à 25 ans) à diriger la chapelle du Collège germanique de Rome où il restera jusqu'à sa mort en 1674. Avec lui, c'est un esprit tout nouveau qui va s'exprimer dans la musique sacrée, car, bien que n'ayant composé qu'un seul opéra, il donne à ses oratorios une allure, un ton de théâtre, dans le désir bien évident de s'opposer à la tradition monotone et trop austère, à son goût, de la *lauda* religieuse qui fleurissait à l'oratoire romain de la Vallicella, satisfaisant en cela le but des jésuites qui désiraient, par le moyen de la musique, rendre le culte plus accessible aux fidèles et constituer un répertoire spirituel nouveau dans l'esprit de la Contre-Réforme. Dans les trente-cinq oratorios ou histoires sacrées pour 1 à 8 voix et b.c. qui nous sont parvenus (dont *Jephté* reste l'un des plus célèbres), Carissimi fait preuve de qualités dramatiques exceptionnelles, atteignant toujours par les moyens les plus simples à la plus grande vérité de la déclamation musicale. Sa renommée fut grande parmi ses contemporains et l'exécution de ses œuvres à l'Oratoire du Crucifix attirait l'élite de la société romaine. Après lui, le genre déclina, se confondant bientôt tout simplement avec l'opéra.

V. — La musique instrumentale

1. Instruments à claviers. — « L'âge d'or » du luth terminé, les instruments à clavier, orgue et clavecin, allaient conquérir à leur tour la vedette. Au début du siècle avaient paru à Venise les *Canzoni*

et les *Toccate* des deux Gabrieli *per sonar sopra istromenti da tasti*, destinées à tous les instruments à clavier, et les *Ricercari* de Giovanni, genre qui, grâce à lui, avait trouvé sa structure définitive.

Au même moment, à Naples, à la suite de Jean de Macque, l'un des derniers Flamands installé dans la péninsule, son disciple, l'organiste Giovan Maria **Trabaci** (ca. 1575-1647), publiait en 1603 son premier livre de *Ricercate, Canzone francese, Caprici, Canti fermi, Gagliardi, Partite diverse, Toccate, Durezze e ligature, Consonanze stravaganti e madrigale passeggiato*, suivi en 1615 d'un second livre de *Ricercate et altri varij Caprici con cento Versi*, œuvres destinées *inspecialmente per i Cimbali e gli Organi*. Ces deux volumes suffisent à placer Trabaci bien au-dessus de ses collègues et, dans le domaine de l'orgue, il tient la place que son grand compatriote Gesualdo occupe dans le domaine du madrigal. Pas plus que lui il ne craint le chromatisme, ni les rythmes nerveux, ni les hardiesses harmoniques, ainsi qu'il le montre clairement par des titres comme *Durezze e ligature* ou *Consonanze stravaganti*. Sa personnalité musicale révèle d'étroites affinités avec celle de son plus célèbre contemporain, dont il est le digne prédécesseur, Girolamo **Frescobaldi** (1583-1643). Celui-ci, né à Ferrare où il profita de l'enseignement de Luzzasco Luzzaschi, allait exercer presque sans interruption son métier d'organiste au Trastevere, puis à la Cappella Giulia à Rome où il restera jusqu'à sa mort. Il est le premier à maîtriser sans effort l'écriture de l'orgue et à donner pour son instrument des œuvres accomplies, tant par la forme que par l'expression. Ses *Toccate, Canzoni per sonare* et son célèbre recueil des *Fiori musicali*, publiés de 1608 à 1635, constituent de remarquables témoins du génie

inventif et du style extraordinairement personnel de ce « musicien inspiré ».

Alors qu'il semblait ouvrir de larges perspectives sur l'avenir, sa descendance immédiate en Italie est assez pauvre, et seul Michelangelo **Rossi** (ca.1600-1674) peut être retenu comme un successeur valable avec un sens de la tonalité moderne qui annonce le XVIII^e siècle, tandis qu'à l'étranger son élève Froberger répandra l'héritage de son maître.

Il appartiendra à Bernardo **Pasquini** (1637-1710) d'établir le premier une différenciation nette entre la musique de clavecin et celle de l'orgue. Il est d'ailleurs avant tout un claveciniste (alors que Frescobaldi est d'abord un organiste) et il a su donner à ses compositions (*toccate* et suites), ce style animé et brillant si bien adapté à son instrument favori. C'est ainsi qu'est restée célèbre sa charmante *Toccata del Cucco* (1702) qui, avec sa virtuosité en arpèges et en trilles, relève déjà de l'esthétique du style galant. Après lui, ses élèves Francesco Durante (1684-1755), Giovanni Maria Casini (1652-1719), Francesco Gasparini (1668-1727), Domenico Zipoli (1688-1726) ouvrent définitivement l'ère du clavecin qui se poursuivra durant tout le XVIII^e siècle.

2. **Instruments à cordes.** — Cependant, grâce à l'habileté inégalée des luthiers italiens et en particulier des Amati à Crémone, le violon avait dès le début du XVII^e siècle atteint une telle perfection que les compositeurs s'avisèrent qu'on pouvait désormais lui confier ce rôle de vedette qui avait été jusqu'alors réservé aux chanteurs. Monteverdi semble avoir l'un des premiers réalisé ces possibilités nouvelles dont il a tiré les *ritornelli* de son *Orfeo* confiés aux violons qui alternent ainsi avec les voix.

Le premier genre de composition indépendante pour instruments à archets, la sonate, est inaugurée en 1607 à Venise par Salomone **Rossi** (ca. 1570-ca. 1630) dans son *Primo libro delle sinfonie e gagliarde*, pour deux violes ou deux cornets et basse, tenue de préférence par la *chittarrone*, recueil qui contient aussi une *Sonata a 4*. Cet ouvrage où Rossi marque une nette prédilection pour les *Sinfonie a 3* annonce la vogue du genre qui va bientôt l'emporter, celui de la sonate à trois, à laquelle Giovanni **Legrenzi** (1626-1690), alors organiste à Bergamo, contribue à donner un départ brillant avec les *9 sonate a 2 violini e violone* de son recueil de *Sonate a due e tre*, publié à Venise en 1655. Plus tard, dans *La Cetra* (1673), il donnera des sonates à 4 où toutes les parties sont déjà remarquablement équilibrées, contribuant ainsi au développement de la musique instrumentale.

Dès 1617, Biagio **Marini** de Brescia, parmi les 27 pièces de son opus 1, *Affetti musicali* pour un, deux ou trois instruments, *acomodate da potersi suonar con violini cornetti & con ogni sorte de strumenti musicali*, avait inclus quelques *sonates*. Dans son recueil de 1629, *Sonate, Symphonie, Canzoni...*, il annonçait des *Sonate Capricciose per Sonar due è tre parti con il Violino Solo, con altre curiose et moderne inventioni*, ces inventions curieuses et modernes se réduisant en fait à de simples doubles cordes qui marquent tout de même un premier pas vers la recherche de la virtuosité.

Peu à peu, on en vient à différencier la *Sonata da camera* qui peut comporter des suites de danses, de la *Sonata da chiesa* desquelles elles sont exclues. Dans ses *Trattenimenti musicali* (Bologne, 1675), Giovanni Maria **Bononcini** (1642-1678) est l'un des premiers à séparer nettement ses sonates à 3 en

Suonate da chiesa et *Suonate da camera*, auxquelles il ajoute un troisième genre, les *Suonate a 4 in stil francese*.

Cependant, à côté de la sonate à 3 que pouvaient encore régir les lois de l'ancienne polyphonie se développe, en pendant à l'*aria a voce sola*, la *Sonata a violino solo*, genre dans lequel, à la suite de Giovan Paolo **Cima** (*Concerti ecclesiastici*, 1610) se distingue surtout Marco **Ucellini** dont les *Sonate... da farsi à violino Solo, & Basso Continuo* (1649) font de plus en plus de place à la virtuosité. Giuseppe **Torelli** (1658-1709) dans ses *Concerti musicali* (1698) met lui aussi le violon solo en vedette, mais ce n'est qu'en 1709 avec ses *Concerti grossi* (op. 8) qu'il donne ce que l'on peut considérer comme de véritables (et les premiers) concertos de solistes, écrits pour *un violino che concerta solo*, avec coupe ternaire telle que le concerto la gardera jusqu'à nos jours.

Au milieu de cette production intense, de ces nombreux musiciens qu'on ne saurait nommer tous ici, Arcangelo **Corelli** mérite une place à part, non pas tant parce que, chevauchant deux siècles, il devrait annoncer les temps futurs, mais plutôt par la seule valeur de son œuvre. Né en 1653 aux environs de Bologne (ville où Maurizio Cazzati et son élève G. B. Vitali avaient déjà établi une solide tradition de musique de chambre), il y commence semble-t-il sa carrière, puis se fixe en 1675 à Rome où il restera jusqu'à sa mort en 1713. Six livres de musique instrumentale ont suffi à ce compositeur peu fécond pour se placer parmi les quelques-uns qui ont contribué activement à l'évolution de la musique. Aussi bien dans ses sonates à 3 que dans ses sonates à violon seul et basse, il se détourne volontairement de la virtuosité superficielle (alors

qu'il était lui-même un violoniste de renom) pour s'en tenir à une écriture sobre qui, par la seule noblesse de l'inspiration, traduit « l'élévation de la pensée musicale » (Pincherle). Mais c'est avec son sixième livre posthume de *Concerti grossi* (1714) que Corelli a mérité la renommée dont il jouit encore de nos jours. Non pas qu'il ait inventé le genre (dont les origines remontent aux premiers essais d'imiter avec des ensembles instrumentaux les compositions à chœurs vocaux alternés tels qu'on les entendait à Venise à la fin du XVI^e siècle, et où d'autres avant lui s'étaient essayés), mais il lui a donné sa forme artistique la plus pure, les contrastes entre les sections du *concertino* confié à un trio d'archets et celles du *concerto grosso*, se marquant chez lui avec netteté et l'affirmation de la tonalité moderne (majeur-mineur) étant désormais acquise.

Chapitre V

LE XVIIIe SIÈCLE

Dès les premières années du XVIIIe siècle, l'Italie « bouge », la guerre de Succession d'Espagne (1700-1714) ayant substitué à l'ancienne domination espagnole fermée aux idées nouvelles, la domination autrichienne, plus progressiste et limitée désormais au Milanais et à Mantoue. En Toscane, la dynastie des Médicis, éteinte en 1737, est remplacée par la famille de Lorraine ; les Bourbons s'installent à Naples et à Parme ; le duché de Savoie devient un royaume et s'étend jusqu'au Tessin. Après ces profonds remaniements et jusqu'à la descente de Bonaparte, le pays va jouir dans la seconde moitié du siècle d'une longue période de paix.

La musique étant liée à l'état culturel et social plus qu'aux phénomènes de l'histoire proprement dite et aux luttes de territoire, a trouvé dans cette Italie encore morcelée bien des oasis où un climat artistique favorable lui a permis de s'épanouir, aussi bien dans la Venise déclinante que dans la Naples en plein renouveau. Cependant c'est cette dernière, devenue alors l'une des plus grandes métropoles d'Europe avec ses 400 000 habitants, qui sera « la source principale de la musique italienne, des grands compositeurs et des excellents opéras » (Grout).

I. — La musique instrumentale

L'Italie garde au début du XVIIIe siècle la place de premier rang qu'elle avait tenu au siècle précédent dans le domaine de la musique instrumentale, les cordes venant toujours en tête avec une pléiade

de compositeurs trop nombreux pour qu'il soit possible de rendre ici à tous justice. Parmi les plus notoires, à la fois violonistes virtuoses et compositeurs qui ont écrit des sonates, *concerti*, *sinfonie*, quatuors ou quintettes pour cordes, il faut citer le Piémontais Giovanni Battista **Somis** (1686-1763), soliste du roi à Turin (qui fut le maître de Jean-Marie Leclair) et son élève Gaetano **Pugnani** (1731-1798), lui aussi de Turin, un des plus grands virtuoses de son temps qui forma à son tour l'insurpassable Giovanni Battista **Viotti** (1755-1824), chef de l'école moderne du violon ; Francesco **Geminiani** (1687-1762) originaire de Lucques qui, outre ses sonates et *concerti grossi*, composa en 1754 à Paris pour le théâtre des Tuileries son ballet de *La Forêt enchantée* sur un sujet tiré du 13^e chant de la *Jérusalem délivrée* et qui, dans sa méthode *The art of playing on the violin* (1731) a exposé les principes de Corelli ; Pietro Antonio **Locatelli**, de Bergame (1695-1764), violoniste d'une virtuosité légendaire, véritable animateur de la vie musicale à Amsterdam où il s'était fixé, qui sacrifie dans ses œuvres à une virtuosité un peu superficielle et dont les *Capricci* sont hérissés de difficultés redoutables ; Giuseppe **Tartini** (1692-1770), *sonator singolare*, que son *Trillo del diavolo* a suffi à immortaliser, mais dont les autres œuvres (comme sa pittoresque sonate *La Didone abbandonata*), marquées de son style expressif et passionné, ne sont pas sans valeur et qui a en outre le mérite d'avoir fondé en 1728 à Padoue, où il passa la plus grande partie de sa vie, la *Scuola delle Nazioni* où se formèrent bien des talents ; son élève préféré, le Toscan Pietro **Nardini** (1722-1793) qualifié de *violinista dell'amore* par Daniel Schubart pour la merveilleuse douceur de son jeu et dont l'œuvre, marquée de l'influence de son

maître, se distingue par la ligne mélodique ample et libre de ses adagios. A ces violonistes de renom, on peut joindre Luigi **Boccherini** (1743-1705), grand virtuose du violoncelle qui fit sensation à Paris en 1768 au Concert spirituel et qui, outre des sonates et concertos pour son instrument, a laissé une abondante production de musique de chambre qui fait date surtout par ses innovations dans le quatuor à cordes.

A côté de ces virtuoses, mérite de prendre rang Giovanni Battista **Sammartini** (1700-1775), tour à tour organiste, maître de chapelle et chef d'orchestre à Milan, qui est avant tout un remarquable compositeur de musique instrumentale (on lui attribue près de 3 000 œuvres) et qui a joué un rôle important dans l'élaboration de la forme moderne de la symphonie et du quatuor. Enfin, on ne saurait passer sous silence deux « amateurs » de grand talent, d'une part Tomaso **Albinoni** (1671-1750), *dilettante veneto*, chanteur et violoniste, qui a laissé une dizaine de recueils, de sonates, concertos, *balletti* et *sinfonie* qui participent à la fois du style traditionnel hérité de Corelli et de l'écriture instrumentale nouvelle inspirée de Vivaldi, d'autre part Francesco Antonio **Bonporti** (1672-1749) *nobile dilettante* originaire de Trente où il a vécu jusqu'à sa mort et dont on commence à reconnaître le talent original et à mesurer l'importance.

Mais de la foule des violonistes compositeurs se détache le plus célèbre d'entre eux, le Vénitien Antonio **Vivaldi** (ca. 1678-1741). Fils d'un des meilleurs violonistes de la chapelle ducale de Saint-Marc, ordonné prêtre en 1703, il fut nommé la même année maître de violon au *Seminario musicale* de l'Hospice de la Pietà, l'un des quatre conservatoires de Venise où il devait enseigner jusqu'en 1740. Vir-

tuose renommé et chef d'orchestre, il fut à ce titre appelé non seulement à Rome, à Vicence ou à Mantoue, mais aussi à Amsterdam et à Vienne. C'est dans cette dernière ville qu'il s'éteignit dans le plus complet dénuement, sa vogue s'étant alors, pour des raisons inconnues, complètement éteinte.

Les jeunes orphelines de la Pietà, auxquelles on enseignait non seulement le chant mais aussi les instruments (jusqu'à la trompette) fournissaient à leur maître un chœur et un petit orchestre varié (le meilleur de Venise, si l'on en croit Quantz) pour lesquels celui-ci était certainement encouragé à composer, ce qui expliquerait en partie l'abondance de son œuvre, conditionnée évidemment au premier chef par l'obligation qu'il avait de célébrer toutes les cérémonies de l'Ospedale avec une œuvre nouvelle.

A sa musique vocale (46 opéras, 45 cantates, 45 motets, 3 oratorios), on commence à rendre justice grâce aux éditions entreprises depuis quelques années. Parmi ses compositions de musique sacrée le *Beatus vir* et le *Magnificat* pour soli, deux chœurs et deux orchestres, perpétuent le style de la grande époque vénitienne renouvelé par les passages de bel canto confiés aux voix qui, dans le *Magnificat* se détachent avec éclat de l'ensemble instrumental (cordes et hautbois), ou par l'écriture complexe du *Gloria et divitiae* dans le *Beatus vir* où les deux soprani et les instruments rivalisant de virtuosité, développent un tissu sonore particulièrement brillant.

Cependant, c'est sa musique instrumentale qui a établi de nos jours la réputation de Vivaldi, œuvre énorme qui comprend près de 500 concertos, 72 sonates et 18 *sinfonie*, dans l'état actuel de nos connaissances, tout au moins. S'il innove peu dans

ses sonates souvent fort belles cependant, sa maîtrise éclate dans ses symphonies et ses *concerti ripieni* (dits aussi *concerti a quattro*) qui révèlent une connaissance parfaite de toutes les possibilités des instruments à archet et dont la structure annonce celle de la symphonie classique. Bien que ses concertos pour solistes, dont le plus grand nombre est destiné au violon, mais quelques-uns aussi au violoncelle, hautbois, basson, flûte ou mandoline, soient de qualité inégale, beaucoup d'entre eux (*L'Estro armonico* et *Le Stagioni* dans *Il cimento dell' armonia* étant parmi les plus célèbres) restent un modèle du genre, caractérisés par une construction claire, un harmonieux équilibre entre soli et tutti, l'originalité et le foisonnement des thèmes (le plus souvent d'ailleurs abandonnés avec fantaisie alors qu'encore à peine exploités), un lyrisme nouveau, des « contrastes dramatiques... empruntés directement à la technique théâtrale » et qui se font jour surtout dans les mouvements lents « conçus comme des airs ou des ariosos d'opéra » (Pincherle). On peut seulement regretter que la version écrite qui nous en est parvenue soit très en dessous des improvisations dont Vivaldi lui-même enrichissait la partie de violon solo, sa virtuosité étant au dire de ses contemporains inégalable dans certaines de ses cadences. Par l'intermédiaire de Bach qui a transcrit dix de ses concertos et qui en outre semble avoir emprunté à son talentueux prédécesseur certains aspects de son style instrumental, l'œuvre de Vivaldi n'a cessé d'exercer son influence alors même que le nom du compositeur avait sombré dans l'oubli. C'est d'ailleurs par la redécouverte de ces transcriptions de Bach au début du XIX^e^ siècle que Vivaldi est sorti triomphalement du royaume des méconnus.

*
* *

Cependant, à côté de la foule de ces violonistes, le clavier gardait aussi ses adeptes. A la suite du grand maître Bernardo **Pasquini** (mort en 1710) qui avait suscité la promotion du clavecin, celui-ci l'emporte désormais sur l'orgue quelque peu en décadence après le brillant éclat de Frescobaldi. Cependant, le Toscan Domenico **Zipoli** (1688-1726) laisse un recueil de *Sonate d'intavolatura per organo o cimbalo* (1716) qui contient encore des fugues vigoureuses, tandis que dans celles de Giovanni Battista **Martini** (1706-1784) l'écriture contrapuntique traditionnelle est déjà imprégnée de style galant.

Dans le domaine plus particulièrement destiné au clavecin, Giovanni Benedetto **Platti** (1690-1762) avec ses deux recueils, *VI sonates pour le clavessin sur le gout italien* et *VI sonate per il cembalo solo*, a pris un relief nouveau depuis les travaux de Fausto Torrefranca qui a voulu voir en lui le véritable précurseur du grand art de Mozart et Beethoven, détrônant ainsi Carl Philip Emanuel Bach auquel ce rôle est plus généralement attribué. Mais s'il est bien vrai que par leur qualité mélodique et leur richesse harmonique typiquement italiennes les dernières sonates de Platti sont d'un niveau très supérieur à la production courante de son temps, cela n'en tranche pas pour autant la question de la priorité. Enfin, le Vénitien Baldassare **Galuppi** (1706-1785), dit *Il Buranello* du nom de son île natale, fait montre de sa verve d'homme de théâtre jusque dans ses quatre-vingt-cinq sonates pour clavier qui le classent comme l'un des meilleurs compositeurs de l'époque pré-classique.

Avec Domenico **Scarlatti** (1685-1757), on atteint

le sommet du genre. Il n'est pas étonnant que ce fils d'Alessandro (avant tout compositeur d'œuvres vocales), né à Naples, alors véritable capitale de l'opéra, ait commencé par écrire des cantates et des opéras qui ne lui valurent d'ailleurs qu'un faible succès. C'est dans la péninsule Ibérique, Lisbonne d'abord où à partir de 1720 il avait la charge de maître de chapelle à la cathédrale en même temps que celle de maître de musique des enfants royaux, puis en Espagne où il avait suivi en 1729 son élève, l'infante portugaise Maria Barbara qui allait devenir reine d'Espagne, qu'il écrira la plus grande partie (sinon la totalité) des quelque cinq cent cinquante sonates pour le clavecin qui lui ont assuré une renommée mondiale. Un premier volume contenant trente sonates parut en 1738 à Londres sous le titre de *Essercizi per gravicembalo* et, malgré quelques autres éditions fragmentaires à Londres ou à Paris du vivant de l'auteur, le corpus total de ses sonates ne nous est parvenu qu'à travers des copies exécutées par les scribes de la reine d'Espagne entre 1742 et 1757 (année de la mort de Domenico à Madrid), en tout trente volumes. Aucun manuscrit autographe ! Il a fallu attendre le début du XX^e^ siècle pour qu'en soit entreprise une édition complète par Alessandro Longo (Ricordi, 10 volumes plus un vol. de supplément), édition en partie améliorée par Ralph Kirkpatrick qui, en 1953, publie à New York soixante de ces sonates et dont on annonce une nouvelle version par les soins de Kenneth Gilbert qui entreprend à son tour la publication de l'œuvre entier.

On peut dire que le génie musical de Domenico Scarlatti n'a véritablement commencé à s'exprimer qu'avec les *Essercizi*, pour s'épanouir ensuite librement dans ces innombrables feux d'artifice que

sont ses sonates, et avec quelle variété, quelle richesse d'invention, malgré la brièveté de la forme et la simplicité de la structure, le plus souvent un seul mouvement divisé en deux parties symétriques. Tout se passe comme si l'Espagne avait agi en catalyseur, déclenchant enfin chez ce musicien déjà mûr le processus d'une création accomplie. Burney rapporte que Scarlatti imitait les airs chantés par les rouliers et les muletiers (*The present state of music in Germany*, t. 1, p. 247), et il est vrai qu'on retrouve dans ses sonates bien des traits du folklore espagnol, rappelant l'écriture de la guitare ou de la mandoline, les arabesques vocales du flamenco, le rythme obstiné des tambours de basque ou celui de la *jota*, comme dans cette sonate n° 428 (209, éd. Kirk.) qui évoque pour Kirkpatrick l'éclair des pieds qui tournoient, le claquement des talons, le timbre strident des instruments villageois, les inévitables castagnettes, le crescendo de l'accélération rythmique culminant en un ferraillant ronflement sur les trilles des mesures 45 et 61 ! Il y a loin d'ici aux gavottes et menuets que composaient alors les clavecinistes des autres cours d'Europe ! Mais la hardiesse de l'harmonie, cet amour des coups de théâtre qui le porte aux brusques volteface thématiques, rythmiques ou harmoniques, cette connaissance totale de son instrument qui le pousse à la virtuosité la plus folle, tout ce qui donne à son œuvre ce caractère de géniale improvisation, tout cela c'est évidemment à son tempérament propre qu'il le doit. Inclassable, isolé dans le monde musical de son temps et de tous les temps, Domenico Scarlatti reste l'incomparable artiste qui « a ouvert pour nous un monde de clarté, de gaieté, de tendresse, d'excitation même, libéré du poids d'une excessive intellectualité et d'une contraignante lo-

gique » (A. Seay, in *Musique de tous les temps*, n° 37).

Le moment où ce grand claveciniste disparaît marque justement l'époque où commence à gagner de la faveur un instrument promis à un grand avenir, le piano-forte, inventé dès le début du siècle par le Padouan Bartolomeo Cristofori (1655-1732) sous le nom de *gravecembalo col piano e forte*. Il est certain que Domenico eut trois de ces instruments à sa disposition, ceux que sa royale élève Maria Barbara avait réunis dans ses palais d'Espagne et qui figurent dans l'inventaire de ses biens. Peut-être certaines de ses sonates ont-elles été conçues pour cet instrument, mais ce n'est qu'après sa mort, dans les dernières décennies du siècle que le clavecin cédera la place au nouveau venu qui allait susciter une tout autre esthétique des instruments à clavier.

II. — Musique vocale et opéra

Malgré cette abondance de musique instrumentale où l'invention de formes nouvelles et l'acquisition de techniques poussées sont les signes évidents d'une intense vitalité, la musique vocale ne perdait pas pour autant ses droits dans ce pays où elle occupera longtemps encore la première place. Certes, la musique d'église ne vaut guère la peine qu'on s'y arrête car, si tous s'y essayent, aucun ne réussit à faire œuvre originale, soit que les compositeurs sacrifient à l'ancienne polyphonie, soit qu'ils se laissent contaminer par le style de l'opéra. Domenico Scarlatti illustre clairement la première tendance aussi bien avec le *Stabat mater* qu'il écrit à Rome entre 1715 et 1719 et dans lequel il retourne à la grande leçon palestrinienne, qu'avec sa messe

a cappella (en manuscrit à Madrid) même si sa fantaisie y triomphe plus librement de la tradition. Par contre, c'est de l'opéra que procèdent l'émouvant *Miserere* de Lotti et aussi le beau *Stabat mater* de Pergolèse (1736) qui, avec cette dernière œuvre a glorieusement couronné sa trop courte carrière, parenté accentuée encore par la version de Paesiello exécutée en 1810 avec adjonction d'instruments à vent, qui marque le goût d'un temps où l'on avait fait entrer le théâtre à l'église. C'est bien ce que déplore Ange Goudar lorsqu'il écrit : « Une messe chantée devint un spectacle pour les fidèles ; on y trouva toutes les ariettes à la mode... le plain-chant n'osa plus se montrer devant cette musique brillante ; il se réfugia dans quelques cloîtres où il fut comme enseveli... On se rendit (dans les temples) avec autant de gaieté qu'au théâtre ; parce qu'on y exécutait la même musique » (*Le brigandage de la musique italienne*, Paris, 1780, p. 59). Désormais, l'Italie ne se passionne plus que pour la musique dramatique.

Dans le domaine de l'opéra, c'est Naples qui tient maintenant la première place, et c'est à Alessandro **Scarlatti** que l'on attribue généralement le mérite d'avoir l'un des premiers adopté dans ses opéras le style napolitain, portant rapidement ce genre à son apogée. Né en Sicile vers 1659, c'est surtout à Naples qu'il séjourna, une première fois de 1684 à 1702 comme maître de la chapelle royale, puis de nouveau, après un court intermède romano-florentin, en 1708 et (à part une brève échappée à Rome, 1718-1722) jusqu'à sa mort en 1725. Dans son immense œuvre vocale qui ne compte pas moins de quelque 850 cantates, serenate, madrigaux, oratorios et motets, et une quinzaine de messes, il faut réserver une place à part à ses opéras (dont 56 seu-

lement nous sont parvenus sur les 115 qu'il aurait composés) qui permettent de le classer comme le plus grand compositeur de théâtre après Monteverdi. Si ses premiers opéras révèlent une influence nettement vénitienne (Legrenzi) par leur écriture orchestrale essentiellement polyphonique et par l'importance donnée à l'aria par rapport au récitatif, durant les dix-huit années de son premier séjour à Naples, son style se transformera complètement suivant l'évolution que prenait alors l'opéra dans cette ville : écriture homophone, mélodies d'inspiration populaire aux rythmes simples, prédilection dans ses arias pour la forme *da capo*, procédés qui marquent chez lui un appauvrissement certain si l'on pense à l'ampleur fortement dramatique, à l'inspiration soutenue dont il faisait preuve dans *Mitridate Eupatore* représenté à Venise en 1707 et qui reste sans doute son meilleur opéra. Mais s'il lui a ainsi fallu se plier au goût du public napolitain, il faut reconnaître qu'il est rarement tombé dans la médiocrité où certains de ses contemporains se sont complu, et qu'il a su aussi obéir à sa propre évolution musicale. Son apport le plus personnel regarde surtout le traitement qu'il a réservé à l'orchestre qui acquiert désormais une importance nouvelle d'abord dans l'accompagnement du *recitativo strumentato*, dans lequel « le chanteur est interrompu par les éclats de l'orchestre qui souligne ainsi les changements rapides des états d'âme et suggère des profondeurs d'émotion que la voix seule ne pourrait exprimer. » (Grout). Dès 1696, dans ce *Comodo Antonino* que l'on croyait perdu mais dont un manuscrit peu connu nous a conservé, à défaut des intermèdes purement instrumentaux, tous les airs, le luth est associé aux scènes amoureuses tandis que le cornet intervient aux moments

plus dramatiques, entamant même quelquefois un dialogue acrobatique avec la voix. Dans bien d'autres opéras, on peut ainsi mesurer la maîtrise avec laquelle Scarlatti excelle à mettre en relief les effets vocaux par le contrechant habile d'un instrument soliste bien choisi et réaliser à quel degré de perfection il a porté la forme stéréotypée de l'air à *da capo*. D'autre part, dans ses dernières œuvres (*Il Tigrane*, 1715 ; *Telemaco*, 1718 ; *Griselda*, 1721), l'orchestre croît en dimension et, à chaque groupe instrumental, cordes ou vents, est confié un rôle différent convenant à son esthétique propre. Enfin, c'est lui qui inaugure l'ouverture d'opéra en trois mouvements, vif-lent-vif, la *Sinfonia* d'où sortira la symphonie classique.

Dans cette ville de Naples où le public ne demandait à la musique que de le divertir, Alessandro Scarlatti qui méprisait les effets faciles dont ses contemporains se contentaient, fait figure d'isolé. Respecté, certes, mais pas complètement adopté, il fut, comme le dit son biographe E. J. Dent, « un grand homme oublié de sa génération ». Homme de tradition, peu novateur, c'est par la beauté intrinsèque de certaines de ses œuvres qu'il se classe parmi les meilleurs, et son héritage a contribué à enrichir deux de ses plus glorieux successeurs, Hasse et Haendel.

Après Scarlatti, toute une génération de compositeurs s'adonne à l'opéra qui soulève à Naples un engouement extraordinaire, d'autant plus que, dans cette ville où fonctionnaient quatre conservatoires, on n'avait aucun mal à recruter pour la scène chanteurs et instrumentistes de talent. On a coutume de prêter au poète Pietro Trapassi, plus connu sous son nom grécisant de **Metastasio** (1698-1782), une influence déterminante sur la formation

de l'*opéra aria*, alors favori, et il est certain que la qualité de ses livrets qui dépassaient de beaucoup ceux de ses prédécesseurs, pour la plupart rimailleurs sans talent, a contribué à annoblir le genre. Sa réputation était énorme et son nom courait, disait-on, de Cadix à l'Ukraine, de Copenhague au Brésil ! Un de ses contemporains ne craignait pas de le dire « léger comme Anacréon, délicat comme Tibulle, émouvant comme Racine, concis et noble comme Alcée »... La plupart des compositeurs de l'époque mirent en musique ses tragédies (certains de ses livrets furent utilisés jusqu'à soixante-dix fois), inspirées le plus souvent d'épisodes de l'histoire antique exaltant les vertus morales et héroïques, en un style académique qui a parfois de beaux accents, certes, mais où s'affirme plutôt un talent d'écrivain que de librettiste. Dans ces opéras, qui appartiennent tous au genre de ce qu'on appelle *opera seria*, les épisodes de l'action s'énoncent en de longs récitatifs artificiellement suivis d'une ariette qui termine chaque scène et à laquelle chacun des personnages a obligatoirement droit, sans autre justification que celle de lui permettre de se faire valoir ; car tous les compositeurs n'eurent pas le génie de Scarlatti pour exprimer dans leurs airs les mouvements de l'âme. Cependant l'aria qui reste le plus souvent en dehors du drame, « le personnage partant alors pour le pays des purs concepts » (Confalonieri), n'en constituait pas moins le principal pôle d'intérêt pour un public que fascinait la virtuosité de l'exécutant. Quant au récitatif, bien éloigné désormais du *parlar cantando* de Monteverdi, il n'est plus qu'une monotone syllabation soutenue d'une harmonie pauvre aux modulations sans aventure bien peu faites pour retenir l'attention des auditeurs ; pas de chœurs,

pas de dialogues, jamais de scènes d'ensembles, une *Sinfonia* d'introduction qui n'est qu'un simple signal pour les spectateurs, sans lien d'aucune sorte avec le drame à venir... Malgré ce bilan plutôt négatif, cet *opera seria* n'en gagna pas moins la faveur, non seulement du public italien, mais des grands publics européens. Il est vrai qu'il était défendu par des chanteurs dont la virtuosité et l'esprit d'improvisation étonneraient sans doute beaucoup nos contemporains. Dès le XVI^e siècle, on avait codifié les *passaggi*, ces ornements improvisés dont les chanteurs italiens fleurissaient leurs airs, Palestrina lui-même n'échappant pas à ce traitement si l'on en croit Bovicelli qui, dans son traité publié en 1594, en donne un *Ave verum* converti par ses soins en un exercice de bel canto. C'est donc d'une tradition ancienne que procédaient les embellissements en *coloratura* des chanteurs d'opéra du XVIII^e siècle, embellissements que favorisait d'ailleurs la forme même de l'*aria da capo*, dont la reprise devait être enrichie de « grâces pleines d'art, grâces auxquelles les véritables amateurs pourront juger les capacités du chanteur », comme le prescrit le maître de chant Pier Francesco Tosi (1647-1727). Les cadences faisaient aussi l'objet d'une surabondance de *passaggi*, la dernière surtout pour laquelle la gorge devait se mettre en mouvement « comme une girouette dans la tempête. »

Parmi ces virtuoses, les castrats tenaient alors la première place, largement méritée semble-t-il par le plus célèbre d'entre eux, Carlo Broschi, dit **Farinelli** (1705-1782), dont la voix inimitable, la virtuosité sans pareille ont ébloui ses contemporains. Un manuscrit de Vienne nous a conservé la notation de quelques-unes de ses cadences qui, par les rythmes complexes, les passages subits du

legato au *staccato*, l'écart des intervalles, l'étendue de la tessiture, révèlent une science insurpassable du chant. Voici d'ailleurs le jugement que portait sur lui le Dr. Burney lors de la venue de Farinelli à Londres : « Il avait alors les qualités de tous les chanteurs réunis. Sa voix possédait la puissance, la douceur, l'ampleur ; son style, la tendresse, la grâce et la virtuosité. On n'avait jamais rencontré de tels pouvoirs chez aucun être humain et l'on n'en a pas rencontré depuis. Il subjugait tous les auditeurs, qu'ils fussent instruits ou ignorants, amis ou ennemis. » On comprend mieux alors la toute-puissance que de tels chanteurs ont exercée sur les compositeurs, entraînant du même coup l'opéra « napolitain » à sa perte. Comment penser que le genre aurait pu survivre alors qu'il n'était plus régi que par des impératifs bien peu favorables à la création musicale, à savoir les exigences des exécutants ? Dès 1720, Benedetto **Marcello** dans son *Teatra alla moda* n'avait pas ménagé la gent théâtrale, poètes, compositeurs, chefs d'orchestre, maîtres de chant, machinistes et... spectateurs, réservant ses traits les plus durs aux caprices insupportables des chanteurs des deux sexes. Goldoni dans ses *Mémoires* (1793) n'est pas plus tendre lorsqu'il affirme que la seule condition que l'on exigeait de ses livrets concernait le nombre d'airs et leur répartition suivant l'importance des rôles, car il y avait des règles à ne pas transgresser : cinq airs pour les grands sujets, trois pour les seconds et un pour les derniers, en se gardant bien de confier des airs passionnés ou brillants aux seconds rôles, pauvres gens qui devaient se contenter de ce qu'on leur donnait et auxquels il était défendu de se mettre en valeur ! « Il ne fut plus question de chanter », écrit encore Ange Goudar, « mais de gazouiller ;

l'expression théâtrale se perdit dans une mer de notes. Chaque ariette devint une sonate de violon, que l'acteur exécuta sur l'instrument de son gosier. La volade à l'octave prit le dessus ; elle dirigea l'empire de l'opéra... La scène fut changée en un bosquet de rossignols où chacun fit son ramage... L'acteur ne fut occupé que de courir après la note qui lui échappait, et de la prendre pour ainsi dire à la volée. Il n'y eut plus d'expression théâtrale : toute l'action fut réduite en roulades » (*op. cit.*, p. 58).

Parmi les nombreux compositeurs qui ont pratiqué ce genre et qui connurent un si grand succès, l'histoire n'a retenu que quelques noms et bien peu de leurs œuvres. On peut citer le Calabrais Leonardo **Vinci** (1690-1730) ; Antonio **Bononcini** (1677-1726) dont le *Trionfo di Camilla* représenté pour la première fois à Naples en 1696, répandit dans toute l'Europe la renommée du style dit « napolitain » ; son frère Giovanni (1670-1747) ; le Napolitain Niccolò **Porpora** (1686-1767), maître de chant de Farinelli, dont les airs sont noyés de trilles, ornements et roulades ; le Vénitien Antonio **Caldara** (1670-1736) qui termina sa carrière à Vienne ; Antonio **Lotti** (1677-1740), de Venise lui aussi, dramaturge et mélodiste de talent ; Leonardo **Leo** (1694-1744), né près de Brindisi, qui élargit beaucoup la conception de l'opéra par la plénitude de son harmonie et son contrepoint expressif ; son élève le Napolitain Niccolò **Jommelli** (1714-1774) qui, durant son séjour à Vienne et Stuttgart avait subi l'influence des maîtres de Mannheim, ce qui contribua à enrichir son orchestration ; Tommaso **Traetta**, de Bitonto (1727-1779), dont l'instinct dramatique annonce déjà l'évolution qu'allait subir le genre au siècle suivant ; enfin Niccolò **Piccinni** (1728-1800),

originaire de Bari, l'un des personnages les plus remarquables de l'école napolitaine d'opéra, dont l'*Iphigénie* opposée en 1781 sans succès à Paris à celle de Gluck, alluma en France une célèbre « Querelle ».

C'est dans ce climat houleux qu'Antonio **Sacchini** (1730-1786) fut appelé de Londres à Paris où il arriva en 1782. Bien que les quatorze dernières années de sa carrière se soient déroulées à l'étranger, il n'en doit pas moins être considéré comme un membre de l'école napolitaine dont son maître Durante lui avait inculqué le style. C'est dans cet esprit qu'il composa ses opéras jusqu'à son arrivée à Paris où il subit l'influence de Gluck, tout en gardant plus de richesse dans la mélodie, justifiant ainsi l'opinion de son compatriote Giuseppe Carpani qui le disait « le plus grand mélodiste du monde ». Son dernier opéra, *Œdipe à Colone* (1787) qui est aussi son chef-d'œuvre, est d'une grande noblesse de style et montre un effort réussi pour concilier la grande leçon de Gluck avec la veine mélodique italienne.

Il faut nommer aussi Antonio **Salieri** (1750-1825), ne serait-ce que parce qu'il a servi la cause de l'opéra italien à Vienne où, depuis l'âge de seize ans s'est déroulée sa carrière. Très apprécié de son temps, aujourd'hui complètement délaissé il n'est resté tristement célèbre que pour sa rivalité avec Mozart, et ses trente-neuf opéras où il a rapidement adopté la réforme de Gluck, aussi bien que sa musique d'église et ses compositions instrumentales, ont sombré dans l'oubli.

Cette abondance de talents n'a cependant pas réussi à sauver ces *drammi seri*, figés dans leurs sujets historiques, noyés dans les leçons de vertu, ligotés dans une forme sévèrement soumise aux

conventions. Tous ont disparu dans le néant où sont ensevelies tant d'œuvres du passé, celles qui ne répondaient qu'à la sensibilité de leurs contemporains. Mais fort heureusement, dans cette forteresse de l'*opera seria* la veine comique du peuple napolitain s'était peu à peu infiltrée et, gagnant de la faveur, avait bientôt envahi la scène. Les personnages historiques avaient cédé le pas aux hommes de la rue, simples protagonistes de la vie quotidienne. Ainsi naquit l'*opera buffa* qui, avec les sujets les plus simples, des airs d'un comique spontané dans lesquels paroles et musique parfaitement unis participaient à l'action, des ensembles musicaux bien enlevés à la fin du spectacle, a donné naissance à de nombreuses œuvres dont quelques-unes ont franchi les siècles. Si tous les musiciens précédemment nommés, conquis par ce ton nouveau, ont composé des opéras bouffes pleins de verve, cependant les quatre maîtres du genre, Pergolesi, Galuppi, Paesiello et Cimarosa, sont d'une tout autre trempe.

De Giovanni Battista **Pergolesi** (1710-1736), on a surtout retenu, malgré le succès de son premier opéra bouffe *Lo Frato 'nnamorato* (1732), *La Serva padrona* représentée pour la première fois au San Bartolomeo de Naples en 1733 et qui passe pour un parfait exemple du genre. Avec seulement deux personnages, la servante Serpina et son vieux maître Uberto qu'elle va persuader de l'épouser, un assez mince orchestre de cordes soutenu par la basse continue, un sujet banal sans péripéties, Pergolèse a réussi un spirituel *intermezzo* en deux actes (primitivement destiné à s'insérer à titre de « détente » entre les actes de l'opéra conventionnel *Il Prigionier superbo*) où règne, surtout dans les airs de basse d'Uberto, le ton comique si naturel

et spontané de la commedia dell'arte. Parmi les douze opéras bouffes que la troupe italienne représenta à Paris en août 1752 et qui soulevèrent entre musique française et italienne la fameuse querelle des Bouffons, *La Serva padrona* tint le premier rang chez les tenants de l'Italie, adversaires de Lully et Rameau, dont Rousseau fut l'un des plus ardents.

Baldassare **Galuppi** (1706-1785), lui, doit ses plus grands succès de théâtre à Goldoni qui lui a fourni des livrets pleins de vie, comme celui de son *Filosofo di campagna* (1754) qui reste l'une de ses meilleures œuvres.

De Giovanni **Paesiello** (1741-1816), on sait qu'il fut appelé par Catherine II qui le nomma directeur de la musique à la cour, qu'il fut le musicien préféré de Napoléon qui le chargea d'organiser la chapelle impériale et qu'après avoir remporté les plus grands succès, mis en disgrâce par les Bourbons, il mourut à Naples dans l'oubli et la pauvreté. Compositeur fécond qui a laissé plus de cent opéras, son talent léger convient surtout au genre « bouffe » où son écriture souple et alerte, ses mélodies séduisantes font merveille. *La Serva padrona*, encore jouée en Italie n'est pas sans mérite et si l'on en croit Stendhal, les Romains avaient préféré son *Barbiere di Seviglia* (1782) à celui de Rossini donné quelque trente ans plus tard et dans lequel ils n'avaient pas retrouvé « la grâce naïve, inimitable de Paesiello ».

Domenico **Cimarosa** (1749-1801) est certainement celui des quatre compositeurs dont la renommée a le mieux survécu jusqu'à nos jours, et cela grâce à ce *Mariage secret*, chef-d'œuvre indiscuté qui a vaincu glorieusement l'épreuve du temps et résisté aux changements inévitables du goût. Ce « Mariage »

a même complètement éclipsé le reste de son œuvre (80 opéras), où l'on peut cependant découvrir encore quelques jolies réussites comme *Le Astuzie femminili* et surtout *I due baroni di Rocca azzurra* (1783, redonné en 1960 à la *Chigiana* à Sienne) dont le livret est moins bon, il est vrai, que celui du *Mariage secret* (tous les deux cependant du même Bertati), mais que sauve une musique à la fois raffinée et pleine d'humour, soulignant le comique des situations et des hommes, avec cette gentillesse souriante qui sait se garder des excès. Comme Paesiello, Cimarosa, après quelques succès à Naples et à Rome, est appelé à la cour de Catherine II à Saint-Pétersbourg où naîtra son fils ; il séjourne aussi quelques mois à Varsovie avant de gagner Vienne où Joseph II lui réserve un accueil généreux. C'est là qu'il composera *Il matrimonio segreto* donné le 7 février 1792 et qui rencontra un succès triomphal auprès de ce même public qui avait boudé Mozart peu de temps auparavant. A Naples, où le compositeur était revenu en 1793, l'œuvre sera donnée cent dix fois en cinq mois ! Depuis sa lointaine création, le « divin *Mariage secret* » a toujours rencontré l'accueil favorable du public, même si de nos jours nous sommes plus réservés dans nos enthousiasmes que les Napolitains d'alors. Un demi-siècle après la mort de Cimarosa, en 1850, Delacroix écrivait encore dans son *Journal* : « Quand je suis arrivé au Mariage secret, j'ai trouvé... la perfection même. Personne n'a cette proportion, cette convenance, cette expression, cette gaieté, cette tendresse, et par-dessus tout cela, et ce qui est l'élément général qui relève toutes ces qualités, cette élégance incomparable, élégance dans l'expression des sentiments tendres, élégance dans le bouffon, élégance dans le pathétique modéré qui convient à la pièce. »

Avec Cimarosa et son *Mariage secret*, l'*italianissimo opera buffa* termine sa carrière en beauté, avec une de ces rares œuvres qui « s'échappe comme un fantôme du grand cimetière de l'opéra où sont enterrés tous les *drammi seri* » ! (G. F. Malipiero). Désormais, le comique en musique assumera un tout autre ton avec l'avènement de Rossini.

Chapitre VI

LE XIXe SIÈCLE
ROMANTISME ET RISORGIMENTO

Le XIXe siècle est celui où l'Italie va trouver politiquement son vrai visage, le siècle du Risorgimento, résurrection qui ne fut obtenue qu'après de dures luttes contre l'Autriche et la papauté. Car il fallut trois « guerres d'indépendance » pour que le 20 septembre 1870, après « la brèche de Porta Pia », soit accomplie enfin l'unité nationale. C'est dire que ce siècle, sans compter les vicissitudes de l'occupation napoléonienne, fut bouleversé par les réveils et les stagnations du mouvement de libération, les échecs et les victoires du Risorgimento. Même pour de simples raisons intérieures, la partie semblait difficile à gagner car, comment imaginer qu'allaient pouvoir se fondre en une seule nation ces Etats séparés depuis des siècles, non seulement par des frontières, mais par des mœurs et des lois différentes, sans parler des rivalités de clocher et de cette originalité dont chacun se targuait et qui avait marqué jusqu'alors d'un sceau particulier la civilisation italienne ? Pourtant, tous les hommes de valeur dans tous les domaines prirent part activement à ce mouvement et certains compositeurs se sont eux aussi « engagés », dans leurs œuvres sinon dans leurs actes. Que Goffredo Mameli (1827-1849) et Luigi Mercantini (1821-1872) ne figurent pas dans les encyclopédies musicales n'empêche pas que ce soient leurs hymnes (comme le célèbre *Fratelli d'Italia* du premier) qui aient réveillé les cœurs les plus indifférents et qui aient entraîné le peuple dans la lutte.

Mais parmi les compositeurs chevronnés, cette Italie nouvelle trouva aussi ses chantres, car le théâtre lyrique italien se laissa bien vite pénétrer par l'esprit du Risorgimento. Ce sont probablement ces nouveaux engagements politiques

qui entraînèrent l'abandon de la musique instrumentale, liée en Italie avec la tradition allemande, au profit de l'opéra qui permettait d'exalter plus clairement, par des allusions faciles à déchiffrer, l'idéal de patrie et de liberté. Ainsi, Rossini réchauffe d'un profond sentiment patriotique son *Moïse* et surtout son *Guillaume Tell*, tandis que Verdi, lui, doit être considéré comme « le » musicien du Risorgimento, non seulement pour les évocations à la libération du pays que l'on trouve dans certaines de ses œuvres, mais aussi parce qu'il sut enflammer les foules par ses livrets épiques, son romantisme ardent et son populisme musical. Comme le dit Sartori, « Verdi et Patrie seront désormais synonymes ».

I. — L'opéra

Toute l'histoire de la musique italienne du XIX^e^ siècle se joue donc à peu près entièrement autour de l'opéra, genre qui accapare désormais toutes les faveurs, et la plus petite ville s'enorgueillit alors d'entretenir, restaurer, subventionner au moins un théâtre pour répondre à la demande du public et à la fécondité des compositeurs. On ne nomme ici que pour mémoire, puisque leur carrière s'est déroulée surtout à Paris, Luigi **Cherubini** (1760-1842) et Gaspare **Spontini** (1774-1851) qui, à cheval sur les deux siècles, s'en tiennent dans leurs opéras à un langage musical néo-classique, même si *La Vestale* (qui en 1807 remporta à Paris un succès triomphal) a pu faire considérer Spontini comme « le seul successeur de Gluck qui se soit élevé au-dessus de la médiocrité » (Einstein). La première moitié du siècle voit paraître les trois musiciens qui, amorçant « le dégel romantique » ont engagé l'opéra italien sur une voie radicalement nouvelle, Gioacchino **Rossini** (1792-1868), Gaetano **Donizetti** (1797-1848) et Vincenzo **Bellini** (1801-1835).

Rossini représente pour l'Italie le musicien de transition entre le XVIII^e^ et le XIX^e^ siècle, celui qui a opéré dans son œuvre le passage de la fin du classicisme (dont beaucoup de ses opéras sont encore marqués) au début du romantisme (dont son dernier opéra est un exemple accompli). Mais il est aussi celui qui a préparé la voie à son génial successeur Verdi, en maintenant la tradition italienne

d'un opéra typiquement national sans se laisser absorber par les influences cosmopolites si fortes à cette époque dans le reste de l'Europe. Sa carrière théâtrale commence alors qu'il n'avait que dix-huit ans avec *La Cambiale di matrimonio (Le contrat de mariage)*, comédie musicale jouée à Venise en 1810, suivie de près par *Demetrio e Polibio*, grand *opera seria* représenté à Rome en 1812. Mais c'est avec *Tancrede* joué à Venise en 1813 que le compositeur acquit la célébrité, non seulement dans son propre pays, mais dans l'Europe entière. Ensuite, dans cette ligne du grand opéra, il faut se contenter de citer *Otello* (Naples, 1816) l'une de ses meilleures œuvres, profondément dramatique, puis *Semiramis* (Venise, 1823) et *Guillaume Tell* (Paris, 1829), deux œuvres dans lesquelles il jette les fondements définitifs de l'opéra romantique italien. Mais c'est dans l'opéra bouffe que Rossini a donné toute la mesure de son talent, fait d'un génie mélodique plein de spontanéité et de charme, allié à un sens très sûr de l'effet théâtral, à un entrain comique et une invention toujours renouvelés, qualités qui se font jour avec la plus grande maîtrise dans *L'Italiana in Algeri* (Venise, 1813) et surtout dans *Le Barbier de Séville* (Rome, 1816). A côté de ses trente-neuf opéras, il convient de citer parce que d'un style très proche, son *Stabat mater* (1831, révisé en 1841), soulevé d'une inspiration dramatique où l'on a pu voir « une méditation lyrique sur la mort » et sa *Petite messe solennelle* (1863) à 4 parties avec accompagnement de deux pianos et harmonium où il fait preuve d'un sens moderne et très neuf de la couleur harmonique et à propos de laquelle, avec une clairvoyance qui l'honore, il écrivait dans sa lettre *al buon Dio* : « Est-ce bien de la musique sacrée que je viens de faire ou bien

de la sacrée musique. J'étais né pour l'*opera buffa*, tu le sais bien ! Peu de science, un peu de cœur, tout est là »...

Particulièrement fécond fut **Donizetti** qui, en vingt-huit années d'activité a laissé soixante et onze opéras parmi lesquels plusieurs réussites comme *Anna Bolena* (Milan, 1830), *Maria Stuarda* (Naples, 1834) ou *Lucia di Lammermoor* (Naples, 1835) d'après un roman de Walter Scott, exemples typiques de l'opéra romantique italien où l'on trouve bien des présages de ce que sera l'art de Verdi, et deux opéras bouffes, *La Fille du régiment* (Paris, 1840) et surtout *Don Pasquale* (créé par la Grisi à Paris en 1843), œuvre brillante dont les scènes comiques peuvent se comparer au meilleur Rossini. Enfin, on ne saurait négliger les petites *farse* en un acte, pleines d'un esprit pétillant, comme *Il Campanello dello speziale* (Naples, 1836) et *Rita* ou *Le mari battu* (Paris, 1841).

D'un tout autre tempérament est **Bellini** qui, moins fécond que ses deux contemporains (il n'a laissé que onze opéras), porté vers les sujets tragiques plutôt que vers l'opéra bouffe, a réalisé dans son œuvre l'incarnation la plus parfaite de l'opéra romantique. Préoccupé avant tout d'exprimer avec la plus grande véracité le caractère des personnages et les passions qui les dominent, de trouver pour chaque phrase du livret la traduction musicale qui lui convient, il a souvent réalisé une union heureuse entre les paroles et la musique, surtout dans les scènes d'amour où son lyrisme élégiaque atteint à la plus grande émotion. Il a parfaitement satisfait à l'idéal qu'il s'était tracé de « charmer les oreilles et toucher les cœurs », en renonçant volontairement aux contrepoints compliqués qui, disait-il, « coupent l'effet des situations »,

pour donner tous ses soins à la mélodie. C'est dans cette qualité du chant que réside l'âme de sa musique. L'art du bel canto qui atteint son apogée dans son œuvre n'est peut-être pas toujours gratuit : ainsi, dans la célèbre cavatine *Casta diva* du premier acte de *Norma* (considéré comme son chef-d'œuvre), le style étonnamment fleuri de la ligne vocale peut vouloir souligner le caractère fantasque de l'héroïne. Outre cet opéra, créé à Milan en 1831 et représenté encore quelquefois de nos jours, on n'a guère retenu de l'œuvre de Bellini que *La Sonnambula* (Milan, 1831) qui lui valut la célébrité européenne et son dernier opéra *I Puritani* (Paris, 1835) qui remporta un triomphe. Il est assez instructif à ce propos de reproduire un passage du compte rendu que donne Méry (*Gazette musicale de Paris*, 22 février 1835) d'une représentation de *Norma* au *San Felice* de Gênes, qui montre la ferveur que l'opéra soulevait alors en Italie. « Le chant fini, l'enthousiasme italien éclata sous toutes les formes d'expression, il y eut des cris d'extase, des soupirs étouffés, des roucoulements de joie, des prières d'actions de grâces à mains jointes, des tonnerres sans fin d'applaudissements. C'était un faisceau de reconnaissance que le parterre envoyait à Bellini, à l'actrice, à l'orchestre. Heureux le peuple qui se donne de telles émotions. »

*
* *

Giuseppe **Verdi** est la grande figure du XIX^e siècle italien, et ce n'est pas sans une certaine appréhension qu'on aborde un personnage de ce genre dont l'œuvre a été à la fois si excessivement adulée, si injustement méprisée. Mais, comme le dit Claudio Sartori, « qu'on l'aime ou qu'on le déteste, il faut

avant tout le comprendre en revivant avec lui la vie italienne d'un siècle qui fut le sien et qu'il représente dans sa totalité, avec ses grandeurs et ses misères ». Il est donc bon de connaître l'homme Verdi avant de juger l'artiste. L'homme, né à Roncole le 10 octobre 1813, sortait d'un milieu modeste et fut élevé dans le petit bourg de Busseto (province de Parme) où un obscur organiste l'initiait à la musique lorsque le directeur de l'Académie philharmonique, Antonio Barezzi, s'intéressant à ce jeune paysan inculte, décide de l'envoyer à Milan pour parfaire ses connaissances au conservatoire de cette ville. Mais, jugé insuffisant, Verdi n'est pas admis et devra se contenter de l'enseignement privé d'un certain Vincenzo Lavigna qui n'allait lui dispenser que les bonnes recettes du métier le plus banal. Ainsi, par le jeu des circonstances, Verdi allait rester un autodidacte et, quels que soient ses dons, une certaine inculture se marquera dans son œuvre. La rancœur qu'il gardera contre le conservatoire qui l'avait repoussé, alliée à son caractère « ours » et aux lacunes de son éducation, lui fermeront les cercles intellectuels milanais où il aurait pu se familiariser avec des formes de musique de chambre qu'il ignorait. Il ne connut donc que la musique des spectacles publics et il est naturel qu'il ait consacré toute son activité à l'art lyrique (il écrira vingt-sept opéras) et qu'il ait trouvé d'instinct et affectionné les formules susceptibles de plaire à ce public populaire qu'il avait côtoyé dans sa jeunesse et dont il avait souvent partagé l'enthousiasme. Eloigné des milieux officiels, resté en dehors de toute formation académique, livré à ses dons naturels, il est normal que le jeune Verdi ait épousé les idéaux du Risorgimento. Le triomphe remporté par sa première œuvre, *Oberto, conte di San Bonifacio*

(Milan, Scala, 1839) où s'affirme déjà son langage personnel, avec ses vulgarités mais aussi son inspiration sincère, l'incite à exprimer désormais dans son œuvre cet idéal politique qui était aussi celui de ce public qui venait de reconnaître en ce jeune homme le musicien populaire qu'il attendait. C'est dans cet esprit qu'il faut juger des opéras comme *Nabucco* (1842), *I Lombardi* (1843), *Ernani* (1844), *Attila* (1846) ou *La Battaglia di Legnano* (1849), où (surtout dans les deux premiers) les ensembles vocaux porteurs des paroles enflammées de patriotisme l'emportent sur les scènes où s'affirment les caractères individuels. Cependant, *Macbeth* (1847), quelles que soient les faiblesses de cette œuvre, marque un changement chez Verdi qui, se détournant des grands effets choraux, tente d'exprimer (avec plus ou moins de bonheur d'ailleurs) les états d'âme de son romantique héros.

Après bien des années difficiles où il lui avait fallu satisfaire aux exigences des impresarios, Verdi, enfin déchargé de tout souci matériel, instruit par ses voyages à Paris, encouragé par les honneurs qui lui sont rendus à l'étranger, les sollicitations qui lui viennent de toute part, « ne se contente plus désormais d'être le barde du Risorgimento, il veut être le plus grand musicien de son pays et si possible du monde » (Sartori). C'est alors que son génie va se manifester totalement dans les trois opéras que Massimo Mila a dénommés la « trilogie populaire » de Verdi : *Rigoletto* (1851), *Il Trovatore* (1853) et *La Traviata* (1853). Dans chacune de ces trois œuvres, les vicissitudes d'un héros exceptionnel créent un climat dramatique que le compositeur a su merveilleusement intensifier, déchaînant les passions jusqu'à un paroxysme à la fois très romantique et très italien. D'autant plus italien que la

voix y règne en maîtresse, la tragédie ne trouvant son expression idéale que dans le chant, même si l'orchestre a gagné en richesse et en importance. Mais ce n'est que dans *Aïda* (Le Caire, 1871) que orchestre et voix se pénètrent et collaborent ensemble à l'élaboration du drame. Il est vrai que l'horizon de Verdi s'était élargi après ses expériences russes (*La Forza del destino*, Saint-Pétersbourg, 1862) et parisiennes (*Don Carlos*, 1867, après *Les Vêpres siciliennes*, 1855), le théâtre français lui ayant même inspiré dans son célèbre opéra, *Un ballo in maschera* (*Le bal masqué*, 1859), une grâce et une ironie qui ne lui sont pas habituelles.

De ses deux derniers opéras (qui marquent l'heureuse collaboration du compositeur avec un librettiste exceptionnel, le poète Arrigo Boito, lui-même musicien et dont l'opéra *Metistofele*, représenté en 1868, n'est pas sans mérite), *Otello* (Milan, 1887) et *Falstaff* (Milan, 1893), celui-ci surtout jouit d'une admiration sans réserve en France où il est même considéré comme le chef-d'œuvre du musicien. A vrai dire, les deux œuvres marquent dans l'art de Verdi la même transformation radicale, par une conception plus poussée de l'unité des actes, une fusion mieux équilibrée entre les voix et les instruments, une nouvelle déclamation mélodique, véritable « parler en musique », moins artificielle que les airs séparés, un renforcement de l'orchestre qui dénote chez le compositeur une connaissance nouvelle de la musique instrumentale des romantiques allemands et en particulier de Wagner. Ainsi, il atteint à une forme d'art beaucoup moins purement nationale, donc plus apte à conquérir les publics étrangers, sans toutefois, et fort heureusement, sacrifier son génie propre. Et n'est-il pas remarquable qu'à quatre-vingts ans, il ait trouvé assez d'in-

vention créatrice et de verdeur pour réussir avec *Falstaff* l'un des plus parfaits opéras bouffes du répertoire lyrique ?

La *Messe de Requiem* que Verdi composa en 1874 pour la mort d'Alessandro Manzoni, véritable « opéra religieux », compte parmi les plus éclatantes réussites du compositeur qui a conçu cette messe comme une œuvre dramatique, transfusant ainsi l'essence du théâtre dans la musique religieuse. On y trouve les pages peut-être les plus achevées pour les voix solistes, les soli aériens alternant avec les masses chorales compactes pour traduire ce chant de mort auquel le musicien insuffle la vie la plus passionnée.

Bien que l'œuvre de Verdi ait exercé une influence heureuse sur certains de ses successeurs, l'opéra italien n'en décline pas moins après lui. De son vivant encore, deux jeunes compositeurs s'engagent dans la voie nouvelle du *vérisme*, inauguré en littérature par Verga : Pietro **Mascagni** (1863-1945) avec *Cavalleria rusticana* (1890) et Ruggiero **Leoncavallo** (1858-1919) avec *I Pagliacci* (1892), opéras qui connurent tous les deux un très grand succès et furent joués dans le monde entier. Malgré une composition très habile, ces deux œuvres où s'étale l'effusion sentimentale la plus extérieure, ne correspondent plus guère à l'esthétique de notre époque.

Avec Giacomo **Puccini** (1858-1924), on aborde un compositeur beaucoup plus subtil. Lui aussi, comme son grand prédécesseur Verdi, a déchaîné l'enthousiasme des uns et les critiques des autres et nul n'a eu à la fois tant de partisans et tant de détracteurs. Ce qui veut dire qu'il serait bien difficile, bien téméraire aussi, de porter sur son œuvre un jugement péremptoire. Peut-on, par exemple,

le ranger sans appel parmi les tenants de la musique facile tout juste propre à flatter la sensiblerie du grand public, lorsqu'on sait avec quelle curiosité attentive il avait suivi, partition en main, au milieu du tumulte d'un public ignare, l'exécution du *Pierrot lunaire* donnée en 1924 à Florence sous la direction de Schoenberg lui-même, se faisant ensuite présenter au compositeur viennois qui en 1949, rappelait encore cette rencontre avec fierté? (Rapporté par Dallapiccola.) Il est vrai que rien dans ses opéras ne laisse soupçonner qu'il ait eu des intérêts pour la musique contemporaine, car il s'en tient au genre le plus traditionnellement italien, assaisonné tout de même d'une pointe de talent personnel. On peut ainsi porter à son actif au premier chef, une extraordinaire intensité dramatique qui lui a toujours gagné l'adhésion du grand public, mais lui a valu, en revanche, bien des critiques, comme par exemple, celles de Gatti qui déplore que, aux points culminants de l'intrigue dramatique, « le musicien s'efface et cède la place à l'homme de théâtre dont la devise est celle « du moindre effort avec le maximum d'effet » ». Pour sévère que soit ce jugement, on ne peut qu'y adhérer. D'autant plus que Gatti reconnaît que Puccini a su, à d'autres moments, faire la preuve de son talent de musicien, et il est bien vrai que chacun de ses opéras réserve quelques pages qui suffisent pour qu'on accepte de le considérer comme l'héritier de Verdi. Cependant, il n'a pas su comme celui-ci, tout au long de sa carrière, enrichir son langage musical ni cherché à approfondir la psychologie de ses personnages.

Après deux œuvres de jeunesse complètement tombées dans l'oubli, Puccini s'affirme sur la scène en 1893 avec *Manon Lescaut*, suivie en 1896 de *La Bohème*, de *Tosca* en 1900 et, en 1904, de *Ma-*

dame Butterfly. Ces quatre œuvres sont celles qui ont établi, de nos jours encore, sa réputation. Cependant, il ne faut pas négliger non plus *La Fanciulla del West* (1910), ni son triptyque d'opéras en un acte (1912) : *Il Tabarro*, *Suor Angelica* et surtout *Gianni Schicchi*, parfait petit opéra bouffe. Enfin, *Turandot*, que le compositeur, à sa mort en 1924, laissa inachevé, contient quelques-unes des meilleures pages qu'il ait écrites.

Au grand cycle de l'opéra italien du XIX^e siècle, inauguré avec Rossini, perfectionné avec Verdi, Puccini donne sa conclusion. Avec lui s'éteint une époque qu'il a éclairée de son ultime mais faible lumière. Alors que les ferments du siècle nouveau commençaient déjà à se manifester, cet attardé du romantisme ne craignait pas de déclarer : « J'ai besoin d'épisodes sentimentaux qui parlent au cœur. Alors, je chante. » On allait désormais entonner d'autres chants.

*
* *

II. — La musique instrumentale

Cet extraordinaire rayonnement de l'opéra, alimenté par l'engouement que lui portait le public italien, ne devrait pas laisser croire, comme on l'a fait souvent, que toute autre musique était morte. Dans ce pays où avaient pris naissance les premiers chefs-d'œuvre de la musique instrumentale et où jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, tant de compositeurs avaient porté cette musique à sa perfection, comment imaginer qu'elle ait pu se laisser dominer par l'opéra au point de disparaître ? Même si on n'y rencontre pas de ces génies éclatants qui permettraient de la mettre à égalité avec la musique instrumentale allemande de l'époque, on y trouve cependant assez de compositeurs valables pour entretenir un mouvement artistique parallèle, auquel d'ailleurs les faiseurs d'opéras eux-mêmes ont plus ou moins participé.

Si la musique instrumentale de Donizetti, non plus que celle de Bellini, n'a rien apporté de très neuf, le *Quartetto per archi in mi minore* de Verdi (1873) mérite d'être signalé, non pas à cause de la célébrité de son auteur, mais surtout pour sa valeur propre. Verdi, tout en considérant son unique œuvre instrumentale comme un simple *passatempo*, reconnaît qu'il sonnerait sûrement bien en substituant à la « maigreur du violon seul » le « son plein et riche » d'un ensemble à cordes plus fourni. C'est ainsi qu'il vient d'être enregistré et il est bien vrai qu'on en apprécie alors au maximum les qualités mélodiques et formelles en même temps que la polyphonie élaborée.

Le cas de Rossini est un peu particulier, car, si on peut laisser de côté les quelques sonates et quatuors qu'il composa dans sa première jeunesse et jusqu'en 1826, par contre, les pièces pour piano datant de son dernier séjour à Paris (1857-1867) et que l'auteur qualifiait de « péchés de vieillesse », ne sont pas négligeables. Dans ces 1 100 pages autographes comprenant plus de 100 compositions (léguées par l'auteur à la bibliothèque de Pesaro, sa ville natale), on retrouve quelquefois la veine du *Barbiere* avec certains titres qui anticipent ceux de Satie : *Valse lugubre*, *Mon prélude hygiénique du matin*, *Les petits pois*, ou encore ces spirituels recueils que sont *Un petit train de plaisir*, *Quatre mendiants*, *Quatre hors-d'œuvre*, dont les sous-titres constituent tout un programme « comico-imitatif » souvent réussi.

D'autre part, la tradition du compositeur-exécutant ne s'était pas perdue, mais beaucoup d'entre eux — et parmi les meilleurs — indisposés sans doute par l'indifférence croissante du public, avaient dès la fin du XVIII^e^ siècle, quitté l'Italie : après

Vivaldi mort à Vienne en 1741 et Domenico Scarlatti en 1757 à Madrid, Geminiani mourait en 1762 à Dublin et Platti la même année à Würzburg, Locatelli en 1764 à Amsterdam, Vento à Londres en 1776, Boccherini en 1805 à Madrid, Raimondi et Viotti à Londres en 1813 et 1814, Cambini à Paris en 1825. Enfin, en 1832, Muzio **Clementi**, né à Rome en 1752, mourait à Londres où il avait passé la plus grande partie de sa vie. Les sonates de ce célèbre pianiste-compositeur, dont on ne connaissait guère jusqu'à présent que les ouvrages didactiques (*Méthode pour le piano-forte*, Paris, 1801, et *Gradus ad Parnassum*, Londres, 1817-1826), commencent à retrouver une certaine faveur grâce surtout à la « caution » de pianistes comme Horowitz qui en grava le premier disque. Parmi les quelque 200 compositions pour piano de ce brillant virtuose (que Mozart dans une lettre à son père en 1782 exécutait, après le concours qui les avait opposés, d'un trait féroce : « Il n'a pas un brin de goût ni de sentiment. C'est une pure mécanique. »), certaines méritent mieux que l'oubli, et on ne peut manquer d'être frappé, par exemple, de l'intense vitalité lyrique de l'op. 7, n° 3, de la richesse expressive de l'op. 40, n° 2 ou de l'op. 50, n° 3, cette *Didone abbandonata* où le compositeur a tenté de traduire en langage pianistique la cruelle destinée de la reine de Carthage.

Avec le violoniste-compositeur Niccoló **Paganini** (1782-1840), on touche au domaine du merveilleux, tant on a depuis plus de cent ans évoqué le fameux « secret » de sa technique, les « effets magiques » de son jeu ! S'il eut un secret, il ne fut jamais percé, malgré les analyses physiologiques, psychologiques ou pathologiques qu'on a menées sur sa personne. Mais, ce qui demeure, c'est qu'il fut un

étonnant violoniste et qu'il a poussé plus loin que qui que ce soit avant lui la technique de son instrument, grâce tout simplement sans doute à une intuition génialement anticonformiste, alliée à un sérieux travail. Ce qui reste aussi, c'est une œuvre non négligeable d'où émergent ses *Ventiquattro Capricci* (1820), véritable Somme de la technique du violon, considérés comme injouables par les contemporains lors de leur parution. Chacun d'entre eux résout avec une remarquable concision un problème de technique, ce qui n'exclut pas les trouvailles harmoniques et rythmiques ni les modulations hardies, toute l'œuvre étant parcourue du souffle d'une inspiration réelle.

*
* *

Cependant, dans la seconde moitié du siècle, les innovations wagnériennes soulèvent en Italie — comme partout ailleurs — des polémiques violentes et on voit alors les *wagneristi* se détourner quelque peu de l'opéra national pour regarder au-delà des frontières. C'est alors que prend naissance tout un mouvement animé par des musiciens qui, ouverts à l'influence germanique, ont œuvré pour la renaissance de la musique instrumentale, minorité sans gloire peut-être, mais dont le travail obscur a préparé la voie au XX^e^ siècle italien. C'est au lendemain de la prise de Rome que commencèrent à se manifester les premiers symptômes d'un retour à la musique pure avec les œuvres de ces précurseurs, peu originales certes, parce que trop liées encore à leurs modèles allemands, mais qu'il faut cependant considérer avec respect comme les symboles d'une libération courageuse à une époque où tout essai de préférer à l'opéra la musique instru-

mentale inspirée de l'étranger était considéré comme un *delitto musicale*. Leur influence a réveillé peu à peu l'intérêt pour la musique instrumentale, intérêt qui se manifeste par la création de sociétés qui, à leur début, prirent justement comme symbole l'une des formes privilégiées de cette musique, le Quatuor. En 1861 à Florence, Abramo Basevi (qui dès 1859 avait animé les *Mattinate Beethoveniane*) fonde la première *Società del Quartetto* où les œuvres exécutées étaient publiées en partitions de poche par l'éditeur Guidi et dont l'activité était soutenue par la revue *Boccherini* dirigée par Basevi lui-même. Trois ans plus tard, en 1864, une *Società del Quartetto* est fondée à Milan (sur l'impulsion de Boito) où l'éditeur Ricordi publie en outre le *Giornale della Società del Quartetto*, tandis que des sociétés semblables voient le jour à Naples en 1878 et à Bologne en 1879. Cependant, à Rome où la société cultivée manifestait « une sainte horreur » pour la musique instrumentale et où, vers 1860, on en était encore réduit à donner des concerts « clandestins » dont les auditeurs (à les en croire) devaient se cacher « tels les premiers chrétiens dans les catacombes », grâce à la protection de la reine Margherita, la *Società per Quintetto* inaugurée en 1881, devint en 1893 par décret royal le *Reggio Quintetto di Corte*.

Parmi les pionniers du mouvement nouveau, à la suite d'Antonio **Bazzini** (1818-1897), violoniste et compositeur dont le double concerto pour violon fut loué par Schumann, les plus importants sont le pianiste Giovanni **Sgambati** (1841-1914) et le chef d'orchestre, pianiste lui aussi, Giuseppe **Martucci** (1856-1909) qui, tous les deux ont contribué à faire connaître au public italien la grande musique instrumentale allemande et ont avec leurs propres

œuvres (symphonies, concertos, musique de chambre), donné une impulsion décisive à la musique instrumentale de leur pays. Après eux, Antonio **Scontrino** (1850-1922), compositeur et contrebassiste fameux, avec ses symphonies et ses quatuors, et Marco Enrico **Bossi** (1861-1925), organiste et pianiste en même temps que compositeur, avec ses nombreuses œuvres pour orgue et sa musique de chambre, ont continué — sans y gagner plus de célébrité — l'œuvre de leurs prédécesseurs. Comme le dit G. Barblan, il ne leur a manqué qu'une pointe de génie pour qu'à l'histoire de la musique européenne ne vienne s'ajouter le chapitre du Romantisme instrumental italien !

Une figure, cependant, se détache de ce groupe, et par son destin particulier, et surtout par sa valeur, celle de Ferruccio **Busoni**. Né à Empoli en 1886, élevé d'abord à Trieste puis à Graz, installé dès 1894, après de nombreuses tournées dans le monde, à Berlin où il meurt en 1924, ce compositeur qui s'est toujours et à juste titre considéré comme italien, a peu participé de son vivant à la vie musicale de son pays dont il s'était volontairement séparé. Il n'en est pas moins le représentant le plus important du renouveau musical italien, celui qui a le premier pressenti les grands bouleversements qu'allait subir la musique au début du XX^e^ siècle, celui que Stravinski considère comme l'un des précurseurs de l'idéologie musicale contemporaine. Très curieusement, Busoni est à peu près ignoré en France où l'on connaît surtout — sinon uniquement — sa géniale transcription de la chaconne pour violon seul (tirée de la 4^e^ *Partita*) de Bach. On sait aussi, sans doute, qu'il fut un prodigieux pianiste, mais de son œuvre qui embrasse cependant tous les genres, on ne

connaît plus rien. On ignore de même totalement qu'il est l'auteur d'un ouvrage, *Entwurf einer neuen Aesthetik der Tonkunst* (*Esquisse d'une nouvelle esthétique musicale*, 1906) qui est encore d'une lecture très instructive car on y trouve bien des vues prophétiques sur les possibilités infinies de l'art musical, prophéties qui se sont d'ailleurs réalisées. Il est dommage que ces hardiesses du théoricien se soient si peu marquées dans l'œuvre du musicien, d'ailleurs très controversée, les compositions de sa jeunesse, en tout cas, restant très conventionnelles. On y relève de surplus bien des emprunts qui justifient (en même temps que ses nombreuses transcriptions de Bach) le terme de « pasticheur » qui lui a été quelquefois appliqué. Il faut attendre certaines des œuvres de sa maturité, datant des premières décennies du XX^e siècle, pour que se découvre le Busoni « visionnaire », avec dissolution de la tonalité dans sa première *Elégie* (1907), polytonalité dans sa *Sonatina seconda* pour piano (1912) qui marque sa démarche la plus avancée sur la voie de la dissonance et du chromatisme total, emploi des thèmes folkloriques (peaux-rouges d'Amérique dans son *Indianisches Tagebuch*, 1915, orientaux dans son opéra *Turandot*, 1917) non pas dans un but d'exotisme pittoresque, mais comme base de la structure musicale. Son *Concerto pour piano et orchestre* (1903-1904), œuvres énorme dont la durée dépasse une heure, où un chœur d'hommes à six parties intervient dans le finale, ne sacrifie pas au genre traditionnel du concerto de virtuosité, mais, très symphonique, il constitue plutôt ce que Claude Rostand a appelé un « énorme poème pour piano et orchestre », curieusement mélangé en ce qu'il « comporte des lieux communs lisztiens parfois grandiloquents, et des beautés pianistiques et har-

moniques fulgurantes. C'est une sorte de grand rêve sans choix qui est cependant sauvé du mauvais goût par la grandeur et la puissance généreuse de l'invention busoniennes... Un chef-d'œuvre d'étrangeté, de prodigalité et d'intellectualité traduite avec sensualité ».

Ce bref aperçu suffit à faire comprendre que l'appréciation de l'œuvre de Busoni reste ce que les Italiens appellent *un problema aperto*, un problème « ouvert ». Cependant, *Doktor Faust*, opéra en trois actes qui marque le point final de sa création et qu'il laissa inachevé à sa mort en 1924, réunit à peu près tous les suffrages, étant généralement considéré comme un chef-d'œuvre sans mélange dont on loue la nouveauté du langage, l'équilibre de la forme, la profondeur métaphysique de la pensée, parfaite synthèse de la double appartenance de Busoni à la race méditerranéenne et à la culture allemande.

On s'étonne qu'un homme qui fut à la fois un virtuose transcendant, un pédagogue écouté, un esthéticien clairvoyant, un compositeur qui a su quelquefois atteindre les plus hautes cimes, ait été si vite oublié. Il est vrai qu'il concevait ses innovations non pas comme une révolution mais comme le développement naturel des expériences passées, principe sur lequel il fondait sa *junge Klassizität* (nouveau classicisme), sans esprit de polémique. C'est sans doute ce qui l'a perdu : il n'avait pas assez d'agressivité pour devenir un chef d'école !

Chapitre VII

LE XX^e SIÈCLE
LE RENOUVEAU MUSICAL ITALIEN

Il n'est pas étonnant que le début du XX^e siècle ait été, en Italie, marqué avant tout par la révolte contre l'opéra de la fin du siècle précédent que Casella n'hésite pas à déclarer « complètement idiot » et que Torrefranca accuse de « diffamer » à l'étranger la culture musicale de son pays ! Libérer la vie musicale du carcan de l'opéra, orienter le goût du public et de la critique, figés dans un « misonéisme » tenace, vers une tout autre esthétique, sortir l'Italie de son rôle exclusif de *patria del melodramma* (patrie de l'opéra) pour la ramener à celui de *nazione della musica* (pays de la musique), voilà les propos qui sont partout énoncés par les « restaurateurs » de la musique italienne qui, sur les traces des obscurs pionniers du siècle précédent, mais avec plus de talent, vont trouver une expression originale, dégagée du modèle germanique, et reprendre ainsi le cours de la tradition ancienne.

De Ottorino **Respighi** (1879-1936), on a souvent dit qu'il n'était qu'un « fresquiste » car, laissant de côté ses opéras peu originaux, on a surtout retenu de son œuvre ses deux poèmes symphoniques, *I pini di Roma* et *Le fontane di Roma*, jolies évocations où l'orchestration brillante de cet illustrateur habile brosse agréablement ces tableaux de genre sans grande portée. *La Fondazione Giorgo Cini* de Venise vient de lancer un Concours international Ottorino Respighi destiné à honorer le 35^e anniversaire de sa mort en couronnant une « monogra-

phie sur l'œuvre du maître », ce qui suffit à prouver combien il reste cher au cœur des Italiens.

On a coutume d'associer **Pizzetti, Malipiero** et **Casella** en un triumvirat qui aurait posé les premiers jalons de l'évolution future. En fait, il s'agit de trois hommes très différents, mais animés d'un même idéal de renouveau.

Ildebrando **Pizzetti** (1880-1968), malgré la part non négligeable dans son œuvre de la musique de chambre et de la musique symphonique (*Concerto dell'Estate*, 1928, ou *Canti della stagione alta*, 1930, par exemple), a trouvé son expression la plus heureuse dans le drame en musique. De ses treize opéras (de *Fedra*, 1915, à *Clitennestra*, 1964) pour lesquels il a cherché un langage neuf, délibérément éloigné du vérisme qu'il détestait, on a retenu *La Figlia di Iorio* (1954, d'après D'Annunzio) et surtout *Assassinio nella cattedrale* (1958, d'après T. S. Eliot). On lui reconnaît encore une expression dramatique très personnelle ; mais un peu trop d'académisme cependant, que certains considèrent même comme un dangereux *attardamento*, empêche l'adhésion complète. Parmi ses ouvrages et nombreux articles, *Musicisti contemporanei* (1914) est sans doute le plus révélateur de sa personnalité.

Gianfrancesco **Malipiero** (1882), lui, s'oppose avec vigueur non seulement au vérisme, mais aussi à la musique instrumentale du XIX^e^ siècle d'inspiration germanique dont il refuse les développements thématiques formels au profit d'une écriture d'improvisation, faisant appel à une invention musicale que des idées neuves alimentent sans cesse. Il a écrit une énorme quantité de musique et s'est adonné à tous les genres : opéra, cantate, chœur *a cappella*, symphonie, concerto, ballet, musique de chambre, qui révèlent un musicien cultivé que

Claude Rostand a qualifié très justement de « novateur dans la tradition ». Parmi ses compositions les plus remarquées (toutes pour la scène), il faut citer les *Sette canzoni* (1919), « l'une des plus belles œuvres qui aient été écrites pour le théâtre dans l'Italie contemporaine » (Mila), *Torneo notturno* (1929), considéré comme un chef-d'œuvre par Dallapiccola, et enfin, plus près de nous, *Il Capitan spavento* (1955) et *Don Tartuffo bacchettone* (1970). En outre, Malipiero a exercé une influence indéniable sur le monde musical italien par ses écrits marqués de sa verdeur de polémiste, par ses éditions de musique ancienne et par son enseignement dont ont bénéficié de nombreux compositeurs de la génération actuelle. Il ne serait pas impossible que son édition de Monteverdi (entreprise dès 1926), restât son « œuvre » la plus valable !

On est un peu gêné pour parler d'Alfredo Casella (1883-1947), tant l'homme, chez lui, dépasse le compositeur, plus érudit que profondément inspiré. De son œuvre considérable, embrassant tous les genres, rien ne s'impose plus de nos jours, si bien que, comme le dit Guido M. Gatti, la connaissance de ses œuvres ne suffit pas pour comprendre le personnage dont l'activité intense s'exerça dans tous les secteurs de la vie musicale. Violemment anti-XIX^e siècle et anti-romantique, il a mené une bataille acharnée pour redonner à ses compatriotes le goût de la musique instrumentale, leur faisant redécouvrir le glorieux passé musical de leur pays en même temps qu'il leur faisait découvrir la musique contemporaine. Pianiste remarquable, chef d'orchestre, organisateur de concerts, professeur, conférencier, écrivain, éditeur, Casella, grâce à ses multiples talents, a fortement modifié la vie musicale italienne et c'est à ce titre qu'il mérite de survivre.

*
* *

Dans la génération plus récente, celle des compositeurs nés au début de ce siècle, deux noms s'imposent au premier rang, ceux des « dioscures de la nouvelle musique italienne », Luigi Dallapiccola et Goffredo Petrassi, dont la date commune de naissance seule (1904), justifie ce rapprochement, les deux artistes étant en fait très différents pour ne pas dire opposés.

Dallapicola, professeur de composition au Conservatoire de Florence depuis 1936, a gagné avec son opéra *Volo di notte* (1937-1939), dont il a tiré le livret du roman de Saint-Exupéry, une réputation internationale, peut-être parce que cette œuvre, comme beaucoup de celles qui suivront, porte l'empreinte de la plus haute élévation spirituelle, la musique étant toujours au service de textes où s'expriment ses angoisses devant la précarité de la condition humaine. Du point de vue purement musical, on peut suivre à travers ses œuvres principales le cheminement de Dallapiccola vers le dodécaphonisme, depuis les *Tre Laudi* (1936-1937) ou *Volo di notte* qui en portent les premières traces, *Canti di prigionia* pour chœur et orchestre (1938-1941), où un certain chromatisme se marque plus nettement dans l'écriture, jusqu'à *Il Prigioniero*, opéra en un acte (1944-1948, d'après Villiers de L'Isle-Adam) où l'ordre sériel très évident n'a cependant pas complètement détrôné les éléments diatoniques, et enfin à son grand opéra *Ulisse* (1968) qui couronne sa période délibérément dodécaphonique. Mais quel que soit le langage qu'il adopte, ce compositeur qui n'est inféodé à aucune mode suit d'abord ses penchants naturels qui le portent avec le plus de bonheur vers l'expression vocale. Il n'est donc pas étonnant que ce soit aussi à

la voix qu'il ait consacré ses toutes dernières compositions, *Tempus destruendi, Tempus aedificandi*, chœurs *a cappella* donnés en septembre 1971 à la Biennale de Venise et qui ont frappé, dit-on, « par leur sévère grandeur expressive ».

Petrassi, qui de 1913 à 1919 a fait partie de la *Schola cantorum di S. Salvatore in Lauro* à Rome, est resté longtemps attaché à sa formation première faite à l'école du chant grégorien et de la polyphonie chorale. S'il en vient lui aussi au dodécaphonisme (d'ailleurs tardivement), contrairement à Dallapiccola, il ne l'emploie qu'avec une certaine réserve, ce qui ne l'empêche pas de réussir souvent la synthèse de ces langages contradictoires. Bien que ses sept concertos pour orchestre (1933-1965) contiennent quelques-unes de ses plus belles pages (le cinquième en particulier), c'est la musique vocale qui tient chez lui la première place et qui lui a inspiré ses œuvres maîtresses telles que *Coro di morti* (1940-1941), madrigal dramatique sur des paroles de Leopardi, pour chœur d'hommes, trois pianos, cuivres, contrebasses et percussion et surtout sa belle cantate *Noche oscura*, d'après saint Jean de la Croix. Ce sont des compositions de ce genre qui permettent de le considérer, en Italie tout au moins car en France il est assez peu connu, comme l'un des très grands musiciens de notre époque.

*
* *

On sait bien que les régimes autoritaires quels qu'ils soient (à commencer par notre Louis XIV) imposent aux arts et à la culture en général la couleur de leur choix. On ne s'étonne donc pas de ce que beaucoup de compositeurs italiens aient vivement ressenti les contraintes intellectuelles exercées par le fascisme. Quoi qu'il en soit, même si ce n'est qu'une coïncidence, ce n'est qu'après les bouleversements de la seconde

guerre mondiale que tous, jeunes et aussi moins jeunes, se sont lancés dans les entreprises hardies. Il est vrai qu'en Italie, la « musique futuriste » avait déjà un passé lointain puisque dès 1912 elle avait fait une entrée bruyante avec le *Manifesto tecnico della musica futurista* de Francesco Balilla **Pratella** (1880-1955) qui, bien que directeur du *Liceo musicale* de Lugo (puis de celui de Ravenne) et de surcroît sérieux folkloriste, n'avait pas hésité à mettre ses théories en pratique dans ses compositions (*Inno alla vita*, 1912), suscitant alors des polémiques ardentes. En 1913, le compositeur et peintre Luigi **Russolo** (1885-1947) publiait à son tour *L'Arte dei rumori* où il présentait une « musique de bruits » pour l'exécution de laquelle il construisit un orchestre d'*intonarumori* aux noms évocateurs : éclateurs, hululateurs, sibileurs, vrombisseurs, crépiteurs, grondeurs, croasseurs, froufrouteurs, gargouilleurs ! Les concerts qu'il donna de 1913 à 1921, non seulement en Italie mais à l'étranger, et où l'on exécutait avec des instruments de ce genre ses propres œuvres (*Convegno dell'automobili e dell'aeroplani*, *Il risveglio della città*, etc., 1914), soulevèrent évidemment de violentes réactions et, malgré l'intérêt que porta Varèse en 1929 au *rumorarmonio* que Russolo était venu présenter à Paris, le mouvement n'eut pas de suite, le créateur lui-même ayant vers 1932 abandonné la musique pour la peinture. Il n'en annonce pas moins ce que sera, bien des années plus tard, la musique concrète et aussi certaines recherches de Varèse ou de Cage.

La jeune école italienne est riche en talents et en personnalités, même parmi les compositeurs de tendances modérées, ceux qui constituent cette aile droite de la musique contemporaine, qui sans être retardataires, restent liés à la tradition, comme les deux Florentins, Valentino Bucchi (1916) et Flavio Testi (1923).

Bucchi, depuis 1957 directeur du *Liceo musicale* de Pérouse, a soulevé beaucoup d'intérêt avec son opéra *Il Coccodrillo*, représenté au *Mai Florentin* en 1970. Cependant on continue à apprécier surtout *Il Contrabasso* (1954), *grotesco* en un acte d'après une nouvelle de Tchékov qui, par son langage plein de fantaisie, ironique ou pathétique, a rallié

l'approbation unanime de la critique et du public.

Testi reste fidèle au langage tonal aussi bien dans *La Celestina* (1963), opéra de grandes dimensions et de grand effet théâtral, que dans sa *Passion selon saint Marc* (1968-1969) ou sa *Musica da Concerto*, n. 5 (1969) pour piano, violon, violoncelle et orchestre, œuvres d'un « modernisme tempéré », certes, mais qui n'en participent pas moins au courant de l'art contemporain.

C'est évidemment du côté des novateurs que se porte le plus d'intérêt, et au premier chef sur Bruno Maderna (1920), Luigi Nono (1924) et Luciano Berio (1925) qui forment le grand trio de l'avant-garde italienne.

Maderna, cofondateur avec Berio du *Studio di fonologia* de Milan en 1954, est à la fois un chef d'orchestre très recherché pour la direction des œuvres aussi bien classiques que contemporaines, et un compositeur hardi. Sa musique est toujours d'une merveilleuse liberté, ce compositeur s'abandonnant volontiers à son inspiration spontanée et on trouve dans son œuvre tous les langages, du « néobaroque » (*2^e Concerto pour hautbois*, 1968) au sériel (*Studi per il processo di Kafka*, 1949) et à la musique électronique (*Musica su due dimensioni*, 1957).

Nono est l'un des compositeurs les plus originaux de notre époque, l'un des plus remarquables tenants du mouvement post-webernien qui a suivi la seconde guerre mondiale. Adversaire de la musique aléatoire, il a toujours su alimenter son inspiration à l'intérieur des limites d'une écriture sérielle, tout en sachant, parfois, se libérer de ces liens étroits. Ce polémiste ardent s'est très tôt manifesté comme un compositeur « engagé » qui veut tout d'abord transmettre un message politique et social et que ce message soit compris, grâce à la musique qui

doit « mettre à nu la violence de l'histoire », sans consentir pour autant aucune concession à la simplification ou à l'académisme, son langage musical restant au contraire à l'extrême pointe de l'avant-garde. Bien qu'il ait une œuvre instrumentale importante, *Incontri* (1955) pour 24 instruments restant une de ses réussites, ses dons merveilleux de mélodiste confèrent à ses œuvres vocales un lyrisme tout personnel qui facilite pour l'auditeur la « réception » de son message en en renforçant la portée directe. C'est dans cette ligne que se rangent *Intolleranza 60* (1961), opéra ou *azione scenica* qui a été considéré comme « son œuvre capitale à la fois d'artiste et de militant », *La Victoire de Guernica* (1954), d'après Eluard, *Il Canto sospeso* (1956), sur des fragments de lettres de condamnés à mort de la Résistance, *Sul ponte di Hiroshima* (1962), *La Fabbrica illuminata* (1965) pour voix et bande magnétique obtenue à partir d'enregistrements de bruits d'usine et de voix d'ouvriers, *A floresta é jovem e chea de vida* (1967), dédié au Front de libération du Vietnam.

Berio, professeur de composition à la *Julliard School of music* de New York depuis 1967, est un tout autre tempérament qui, hors de toute contrainte, ne suit que son inspiration jaillissante. Venu lui aussi très tôt au mouvement sériel, il s'en est rapidement dégagé pour jouir de la grisante liberté d'écrire dans tous les styles les plus avancés. Mais quel que soit le style qu'il adopte, il est avant tout un grand lyrique qui sait insuffler à ses œuvres une expression dramatique intense. Le *Magnificat* pour chœur mixte (1949, créé en 1971), délibérément modal et diatonique, représente le premier effort du compositeur pour « exorciser » les influences provinciales dans lesquelles l'avait maintenu le fas-

cisme, et tendre vers un langage moderne. C'est avec son oratorio intégralement sériel, *Nones* (*La Neuvième Heure*, 1954) dans lequel il insère sept strophes du poème de W. H. Auden, que son nom a commencé à s'imposer. Ont suivi ensuite pour ne citer que les œuvres principales : *Thema : Omaggio a Joyce* (1958) pour récitante et bande magnétique sur des fragments du célèbre roman de l'écrivain irlandais, *Ulysses*, six *Sequenze* (1958-1967), écrites chacune pour la voix ou un instrument soliste que Berio mène jusqu'à l'extrême limite de leurs possibilités, *Epifanie* (1961) pour voix et orchestre, d'une grande puissance expressive, que Pestalozza considère comme son œuvre « la plus fascinante et la plus convaincante », *Visage* (1963) pour bande magnétique, *Laborintus II* (1965), sorte d' « opéra italien de la nouvelle musique », écrit pour le 700^e anniversaire de la mort de Dante sur un texte de Sanguinetti développant certains thèmes de la *Divine Comédie*, œuvre de visionnaire qui crée un univers nouveau. Enfin, l'une de ses dernières œuvres, *Prière* (1968), destinée à la voix seule sans aucun soutien instrumental, représente l'exemple le plus réussi d'un *bel canto* complètement libéré des formules conventionnelles si longtemps exploitées.

Moins connu en France où, pour on ne sait quelle raison on n'entend à peu près jamais ses œuvres, Roman **Vlad** (1919) tient cependant en Italie une place de premier plan dans la vie musicale contemporaine. Comme son maître Casella, il est à la fois pianiste, compositeur, conférencier, critique musical et comme son maître aussi il a, comme il le dit lui-même, « dépensé beaucoup d'énergie pour servir la culture musicale ». Bien qu'il ait été dès ses débuts intéressé par le dodécaphonisme dont il adopta très tôt les principes dans ses *Studi dodecafonici*

pour piano (1943), il a su aussi s'en détacher partiellement pour trouver son expression personnelle, et son credo artistique peut se résumer dans la formule « Modernisme et tradition dans la musique contemporaine », titre qu'il a donné à l'un de ses propres ouvrages (1955). Sa cantate *Le ciel est vide* (1952-1954) qui, malgré ses recherches très modernes garde des liens solides avec la tradition, ne serait-ce que par son *canon perpetuus a 24*, illustre bien cette *vocazione mediatrice* que G. Graziani lui attribue. Donnée pour la première fois à la scène à Trieste en 1969, sa *Storia di una mamma, racconto* d'après Andersen (1951), a soulevé beaucoup d'intérêt pour la gamme variée de son écriture qui, souvent fidèle au postimpressionnisme n'en adopte pas moins les acquisitions les plus avancées. Parmi ses œuvres plus récentes, on a remarqué son *Divertimento sinfonico* (1968) pour l'originalité des solutions nouvelles qu'il apporte à la technique sérielle, et surtout *Il Gabbiano, variazioni danzate e cantate* sur *La Mouette* de Tchékov, l'une de ses œuvres les plus significatives qu'il a lui-même présentée comme une « espèce de variation libre réalisée par les moyens de la musique instrumentale, du chant, de la danse et de la récitation ». Enfin, parmi ses ouvrages, sa *Storia della dodecafonia* (1958) est particulièrement remarquable.

*
* *

A la suite de ces aînés, toute une pléiade de jeunes talents témoignent à leur tour de la vitalité de l'école italienne contemporaine. Trop nombreux pour qu'il soit possible de les nommer tous ici, il faut se contenter de signaler les jalons les plus significatifs.

Girolamo **Arrigo** (1930), Sicilien, élève de Max Deutsch à Paris où il a vécu dix ans et qui réside maintenant à Rome, est considéré comme « une des personnalités les plus richement inventives de la jeune école italienne » (Rostand). Il a déjà à son actif une œuvre assez importante qui montre qu'il a su rester en marge des mouvements de la mode, « hors de tout engagement de principe », comme il le dit lui-même. En France on a entendu ces dernières années son opéra *Orden* dont la création au Festival d'Avignon en 1969 a fait date en ce qu'il inaugure une voie résolument neuve et *La Cantata Hurbinek* qui, avec six chanteurs et douze instruments, évoque le cauchemar d'un enfant né et mort à Auschwitz, œuvre qui, si elle n'a pas rencontré l'adhésion complète de tous, n'en est pas moins, sans discussion, fortement expressive.

Le Florentin Sylvano **Bussotti** (1931) a lui aussi fait quelques-unes de ses classes chez Max Deutsch pour s'orienter ensuite vers les techniques aléatoires. De surcroît acteur et metteur en scène, il s'est acquis à ce dernier titre une certaine réputation. Si son succès a quelquefois participé du scandale, comme ce fut le cas pour sa *Passion selon Sade*, « mystère de chambre avec tableaux vivants » sur un poème de Louise Labé, créée au Festival de Palerme en 1965 (dans de très mauvaises conditions, il est vrai), il reste tout de même un musicien très raffiné comme en témoignent son beau sextuor vocal *Ancora odono i colli* (1967), à propos duquel certains ont parlé de « chef-d'œuvre », et aussi son opus I, *Due voci* (1958), pour lequel dit-on il a une prédilection marquée, ou encore *Torso* et surtout *Rara Requiem* pour sept voix et instruments, œuvre étrange, « Requiem vivant » dédié à Rara, « personnage emblématique » né de l'imagination du

compositeur et qui est mêlé à plusieurs de ses œuvres les plus significatives de ces dernières années.

Niccolò **Castiglioni** (1932), compositeur en même temps que pianiste de grand talent, est l'une des figures les plus brillantes de la jeune école italienne, trop brillante même quelquefois lorsqu'il s'amuse à des « collages », fort habiles d'ailleurs, de citations musicales relevées un peu partout, de la Renaissance à nos jours, comme il le pratique dans ses *Tre misteri* (*Three miracle Plays*, 1967) qui, lors de leur création à Rome en 1968 ont soulevé de virulentes critiques, ou dans ses *Sinfonie guerriere et amorose* pour orgue (1967) où ces « collages » déconcertants viennent neutraliser un langage très « avant-garde ». Mais ne faut-il pas tout simplement considérer des œuvres de ce genre comme le résultat d'un penchant inévitable chez ce musicien d'une grande culture, comme une sorte d'illustration de son ouvrage très pénétrant, *Il linguaggio musicale dal rinascimento a oggi* (Milan, 1959) ? D'ailleurs, Castiglioni n'est pas seulement un « musicien-antiquaire » et il a dès ses débuts adopté les plus récentes acquisitions du langage sériel, marquant une préférence évidente pour les recherches de timbres dont il dose les rapports avec un raffinement extrême. Son *Concerto per orchestra* (1968) confirme la virtuosité de son orchestration comme aussi son étonnante *Ouverture in tre tempi* (1957). Avec son opéra radiophonique, *Attraverso lo specchio* il avait remporté en 1961 le *Premio Italia*.

Pour que ce palmarès ne soit pas trop dangereusement incomplet, il faudrait y inscrire en tout cas Aldo **Clementi** (1925) et Franco **Donatoni** (1927), deux des personnalités les plus originales de ces dernières années.

*
* *

Ces quelques noms, parmi tant d'autres qui auraient aussi mérité mention, suffisent pour réaliser que l'Italie enfin ressuscitée est bien redevenue cette *nazione della musica* pour l'accomplissement de laquelle avaient œuvré avec enthousiasme les « restaurateurs » qui avaient ouvert le siècle. Quel que soit le sort que l'avenir réserve aux compositeurs de cette dernière génération, il faudra bien toujours reconnaître qu'ils ont eu en tout cas le mérite de faire de nouveau participer leur pays aux grands courants de la musique européenne. Pour nous, ils sont ceux qui nous autorisent à terminer cette trop courte « histoire » sur une note optimiste.

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

Assez curieusement, aucune histoire de la musique italienne n'avait été entreprise jusqu'à celle de Flavio TESTI dont deux volumes seulement ont paru : *La Musica italiana nel Medioevo e nel Rinascimento*, Milano, 1969.

Ce petit livre a donc été établi grâce à la lecture d'innombrables articles dispersés dans des revues ou des ouvrages généraux qu'il est impossible d'énumérer ici, mais dont on trouvera mention aux rubriques spécialisées des Encyclopédies parmi lesquelles au premier chef *La musica*, sotto la direzione di G. M. GATTI, a cura di A. BASSO, Torino, 1966-1971, et aussi dans les chapitres concernant l'Italie dans l'*Histoire de la musique* de l' « Encyclopédie de la Pléiade », Paris, 1960-1963.

INDEX

Agostini (Paolo), 62.
Agricola (Alexander), 26, 35.
Albinoni (Tomaso), 74.
Amati (luthiers), 68.
Amodei (Cataldo), 61.
Anerio (Giovanni Francesco), 48, 65.
Animuccia (Giovanni), 65.
Antico (Andrea), 37, 50.
Antonio da Tempo, 14.
Antonio di Guido, 28.
Antonius de Civitate, 26.
Aquilano, 29, 30.
Arcadelt (Jacques), 40.
Aron (Pietro), 33.
Arrigo (Girolamo), 121.

Bach (Carl Philip Emanuel), 77.
Bach (Johann Sebastian), 76, 108, 109.
Banchieri (Adriano), 44, 63.
Bardi (Giovanni), 54.
Bartolomeo degli Organi, 35.
Basevi (Abramo), 107.
Bazzini (Antonio), 107.
Beethoven (Ludwig Van), 77.
Bellini (Vincenzo), 94, 96-97, 104.
Bembo (Pietro), 28, 38.
Benevoli (Orazio), 62, 63.
Berio (Luciano), 117, 118-119.
Boccherini (Luigi), 74, 105.
Boito (Arrigo), 100, 107.
Bononcini (Giovanni), 87.
Bononcini (Giovanni Maria), 61, 69.
Bononcini (Marc Antonio), 87.
Bonporti (Francesco Antonio), 74.
Bossi (Enrico), 108.
Bovicelli (Giovanni Battista), 85.
Bucchi (Valentino), 116.
Burney (Charles), 79, 86.
Busoni (Ferruccio), 108-110.
Bussotti (Sylvano), 121.

Caccini (Giulio), 54, 55, 60.
Cage (John), 116.
Caldara (Antonio), 87.
Cambini (Giovanni Giuseppe), 105.
Capirola (Vincenzo), 50.
Cara (Marchetto), 33, 37, 39.
Carissimi (Giacomo), 61, 66.
Casella (Alfredo), 111, 112, 113, 119.
Casini (Giovanni Maria), 68.
Castiglioni (Niccolò), 122.
Cavalieri (Emilio de'), 55, 65.
Cavalli (Francesco), 58, 61.
Cavazzoni (Girolamo), 51.
Cazzati (Maurizio), 70.
Cesti (Marcantonio), 58.
Cherubini (Luigi), 94.
Christoforus de Monte, 26.
Ciconia (Johannes), 25, 26.
Cima (Giovan Paolo), 70.
Cimarosa (Domenico), 89, 90-92.
Clementi (Aldo), 122.
Clementi (Muzio), 105.
Colonna (Giovanni Paolo), 61.
Compère (Loyset), 26, 33.
Coppini (Alessandro), 35, 46.
Corelli (Arcangelo), 70, 71, 74.
Cristofori (Bartolomeo), 80.
Croce (Giovanni), 44.

Dallapiccola (Luigi), 102, 113, 114-115.
Dalza (Joan Ambrozio), 49.
Dammonis (Innocentius), 37.
Deutsch (Max), 121.
Donatoni (Franco), 122.
Donizetti (Gaetano), 94, 96, 104.
Dorico (Valerio), 37, 38.
Draghi (Antonio), 60.
Dufay (Guillaume), 25.
Durante (Francesco), 68, 88.

Eustachius de Monte Rigali, 46.

Farinelli (Carlo Broschi, *dit*), 85.
Feragut (Beltrame), 25.
Festa (Costanzo), 46, 47.
Festa (Sebastiano), 40.
Ficino (Marsilio), 24.
Francesco Bossinensis, 50.
Francesco da Milano, 50.
François d'Assise (saint), 11.
Frescobaldi (Girolamo), 45, 67, 68, 77.

Gabrieli (Andrea), 29, 41, 49, 51, 54, 62, 67.
Gabrieli (Giovanni), 41, 49, 51, 62, 67.
Gaffurio (Franchino), 46, 47.
Gagliano (Marco da), 41, 55.
Galilei (Vincenzo), 54.
Galuppi (Baldassare), 77, 89, 90.
Ganassi (Silvestro), 51.
Gardane (les), 37, 50.
Gaspar Van Werbecke, 26.
Gasparini (Francesco), 68.
Gastoldi (Giovanni Giacomo), 45.
Gemignani (Francesco), 73, 105.
Germi, 53.
Gesualdo (Carlo), 41, 42, 67.
Gherardello da Firenze, 16.
Giovanni da Cascia, 18.
Giustinian (Leonardo), 28, 29.
Gluck (Christoph Willibald), 88, 94.
Goldoni (Carlo), 86, 90.
Gombert (Nicolas), 64.
Goudar (Ange), 81, 86.
Grandi (Alessandro), 61, 63.
Grazioso da Padova, 26.
Grégoire le Grand, 10.
Guidi (éditeur), 107.
Guy d'Arezzo, 7.

Haendel (Georg Friedrich), 60, 83.
Hasse (Johann Adolf), 83.

Isaac (Heinrich), 26, 33, 46.

Jacopo da Bologna, 15-17, 20.
Jacopone da Todi, 11.
Jommelli (Niccolò), 87.
Josquin des Prés, 25, 26, 33, 46.
Julio da Modena (Giulio Segni), 51.

Landi (Stefano), 58.
Landini (Francesco), 18, 21, 30.
Laurent de Médicis, 34, 36.
Leclair (Jean-Marie), 73.
Legrenzi (Giovanni), 59, 61, 69, 82.
Leo (Leonardo), 87.
Leoncavallo (Ruggiero), 101.
Locatelli (Antonio), 73, 105.
Lotti (Antonio), 81, 87.
Ludovico da Rimini, 26.
Lully (Jean-Baptiste), 90.
Luzzaschi (Luzzasco), 67.

Macque (Jean de), 67.
Maderna (Bruno), 117.
Malipiero (Gian Francesco), 92, 112-113.
Mameli (Goffredo), 93.
Marcantonio da Bologna, 51.
Marcello (Benedetto), 86.
Marchettus de Padoue, 14.
Marenzio (Luca), 41, 42.
Marini (Biagio), 69.
Martini (Giovanni Battista), 77.
Martini (Johannes), 26.
Martucci (Giuseppe), 107.
Mascagni (Pietro), 101.
Maschera (Florentio), 51.
Matteo da Perugia, 26.
Mazzocchi (Domenico), 59, 61, 65.
Mazzocchi (Virgilio), 59.
Mercantini (Luigi), 93.
Merulo (Claudio), 51.
Metastasio (Pietro Trapassi, *dit*), 83-84.
Micheli (Romano), 62.
Monteverdi (Claudio), 41, 42-43, 55-58, 63, 64, 68, 82, 113.
Mozart (Wolfgang Amadeus), 77, 88, 91, 105.

Nanino (Giovanni Maria), 48.
Nardini (Pietro), 73.
Niccolò Cieco Aretino, 28.
Nono (Luigi), 117-118.

Obrecht (Jacob), 26, 46.

Paesiello (Giovanni), 81, 89, 90, 91.
Paganini (Niccolò), 105-106.
Palestrina (Giovanni Pierluigi da), 41, 45, 47-48, 62, 85.
Pallavicino (Carlo), 60.
Pasotti (Giovan Giacomo), 37.
Pasquini (Bernardo), 68, 77.
Pergolesi (Giovanni Battista), 81, 89-90.
Peri (Jacopo), 55.
Personé (Diego), 45.
Pétrarque, 17, 38.
Petrassi (Goffredo), 115.

Petrucci (Ottaviano), 28, 37, 45, 49.
Philippe de Vitry, 13.
Piccinni (Niccolò), 87-88.
Pico de La Mirandola, 24.
Piero (Maestro), 18.
Pizzetti (Ildebrando), 112.
Platti (Giovanni Benedetto), 77, 105.
Poliziano (Angelo), 39, 53.
Porpora (Nicolò), 87.
Porta (Costanzo), 48.
Pratella (Francesco Ballilla), 116.
Prosdoscimo de Beldemandis, 24.
Provenzale (Francesco), 60, 61.
Puccini (Giacomo), 101-103.
Pugnani (Gaetano), 73.

Quantz (Johann Joachim), 75.

Raimondi (Ignazio), 105.
Rameau (Jean-Philippe), 90.
Respighi (Ottorino), 111.
Ricordi (éditeurs), 107.
Rinuccini (Cino), 19.
Rippe (Albert de), 50.
Rore (Cyprien de), 41.
Rossi (Luigi), 59, 61.
Rossi (Michelangelo), 59, 68.
Rossi (Salomone), 69.
Rossini (Gioacchino), 90, 92, 94-96, 103, 104.
Rousseau (Jean-Jacques), 90.
Ruffo (Vincenzo), 48.
Russolo (Luigi), 116.

Sacchini (Antonio), 88.
Salieri (Antonio), 88.
Sammartini (Giovanni Battista), 74.
Savonarola (Girolamo), 35.
Scarlatti (Alessandro), 61, 81-83.
Scarlatti (Domenico), 77-81, 105.
Schoenberg (Arnold), 102.
Schubart (Daniel), 73.
Schumann (Robert), 107.
Scontrino (Antonio), 108.
Scotto (les), 37, 50.
Sgambati (Giovanni), 107.
Somis (Giovanni Battista), 73.
Spataro (Giovanni), 46.
Spinacino (Francesco), 49.
Spontini (Gaspare Luigi Pacifico), 94.
Steffani (Agostino), 60.
Stradella (Alessandro), 59, 61.
Striggio (Alessandro), 43.
Strozzi (Pietro), 54.

Tartini (Giuseppe), 73.
Testi (Flavio), 116, 117.
Tinctoris (Johannes), 26.
Torelli (Giuseppe), 70.
Tosi (Pier Francesco), 85.
Trabaci (Giovan Maria), 67.
Traetta (Tommaso), 87.
Tromboncino (Bartolomeo), 33, 37, 39, 46.

Ucellini (Marco), 70.

Varèse (Edgard), 116.
Vecchi (Orazio), 44.
Vento (Mattia), 105.
Verdelot (Philippe), 40.
Verdi (Giuseppe), 94, 96, 97-101, 103, 104.
Viadana (Lodovico), 63.
Vicentino (Nicolò), 40-41.
Vinci (Leonardo), 87.
Viotti (Giovanni Battista), 73, 105.
Vitali (Giovanni Battista), 70.
Vivaldi (Antonio), 74-76, 105.
Vlad (Roman), 119-120.

Wagner (Richard), 100, 106.
Willaert (Adrian), 40, 48.

Zarlino (Gioseffo), 49.
Zipoli (Domenico), 68, 77.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION 5

CHAPITRE PREMIER. — **De saint Ambroise à l' « Ars nova »** 7

I. Le chant de l'Eglise romaine, 8. — II. La *lauda*, chant religieux du peuple italien, 10. — III. L'avènement de la polyphonie et l'*Ars nova*, 13.

CHAPITRE II. — **De la « frottola » au madrigal**..... 22

I. L'invasion étrangère, 23. — II. Permanence italienne, 26. — III. La *frottola*, 30. — IV. *Canti carnascialeschi* et *Canzoni a ballo*, 34.

CHAPITRE III. — **L'épanouissement de la Renaissance**.. 37

I. Le madrigal, 38. — II. La musique religieuse, 45. — III. La musique instrumentale, 49.

CHAPITRE IV. — **Le dix-septième siècle**..... 53

I. La *seconda pratica* et les débuts du théâtre chanté, 53. — II. La cantate, 60. — III. La musique sacrée, 62. — IV. L'oratorio, 65. — V. La musique instrumentale : instruments à clavier, instruments à cordes, 66.

CHAPITRE V. — **Le dix-huitième siècle**..... 72

I. La musique instrumentale, 72. — II. Musique vocale et opéra, 80.

CHAPITRE VI. — **Romantisme et Risorgimento**..... 93

I. L'opéra, 94. — II. La musique instrumentale, 103.

CHAPITRE VII. — **Le vingtième siècle. Le renouveau musical italien** 111

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE 124

INDEX 125

1973. — Imprimerie des Presses Universitaires de France. — Vendôme (France)
ÉDIT. N° 32 647 IMPRIMÉ EN FRANCE IMP. N° 23 602

Que sais-je?

Collection dirigée par Paul Angoulvent

Derniers titres parus

1483. **Histoire de la langue grecque** (J. Humbert).
1484. **Le budget de l'Etat** (J.-M. Cotteret et Cl. Emeri).
1485. **La littérature hispano-américaine** (J. Joset).
1486. **La police** (M. Le Clère).
1487. **Histoire de l'Ecosse** (J.-Cl. Crapoulet).
1488. **L'informatique médicale** (M. Adin).
1489. **Le Zaïre** (R. Cornevin).
1490. **L'escrime** (R. Cléry).
1491. **L'économie forestière** (R. Viney).
1492. **Les styles du meuble français** (G. Janneau).
1493. **Les partis politiques en Allemagne fédérale** (G. Estievenart).
1494. **Les intersexualités** (Gilbert-Dreyfus).
1495. **Les règlements internationaux** (A. Neurrisse).
1496. **Les organes des sens** (A. Goudot).
1497. **Histoire de Monaco** (J.-B. Robert).
1498. **L'anthropologie criminelle** (P. Grapin).
1499. **Les transports maritimes** (A. Boyer).
1500. **La prospective** (A.-Cl. Decouflé).
1501. **Attila et les Huns** (L. Hambis).
1502. **Servomécanismes et régulateurs** (A. Fossard).
1503. **La dérive des continents** (M. Roubault).
1504. **Les Incas** (H. Favre).
1505. **La chimie quantique** (R. Daudel).
1506. **Les enfants inadaptés** (R. Perron).
1507. **Le Rhône** (J. Ritter).
1508. **L'amour** (P. Burney).
1509. **Les ondes hertziennes** (Th. Kahan).
1510. **La pensée chrétienne** (H. Rousseau).
1511. **L'espéranto** (P. Janton).
1512. **L'aide sociale en France** (A. Thévenet).
1513. **Grammaire de l'italien** (G. Genot).
1514. **La drogue** (Y. Pélicier et G. Thuillier).
1515. **Les transports routiers** (A. Boyer).
1516. **Le crédit à la consommation** (B. Moschetto et A. Plagnol).
1517. **L'objection de conscience** (J.-P. Cattelain).
1518. **Le droit de la pharmacie** (B. Cristau).
1519. **Grammaire du chinois** (V. Alleton).
1520. **La rage** (A. Gamet).
1521. **La responsabilité civile** (M.-L. Rassat).
1522. **L'Afrique équatoriale** (P. Vennetier).
1523. **Les styles du meuble italien** (G. Janneau).
1524. **Gengis-khan** (L. Hambis).
1525. **Le ski de fond** (M. Ismael).
1526. **Histoire de Versailles** (L. Benoist).
1527. **L'union politique de l'Europe** (J.-Cl. Masclet).
1528. **La créativité** (M.-L. Rouquette).
1529. **Le conflit sino-soviétique** (J. Lévesque).
1530. **Le nombre d'or** (M. Cleyet-Michaud).
1531. **Le Tchad** (J. Cabot et Ch. Rouquet).
1532. **Le romantisme allemand** (J.-F. Angelloz).
1533. **Histoire du Brésil** (Fr. Mauro).
1534. **La musique italienne** (N. Bridgman).
1535. **La posture et l'équilibration** (A. Gribenski et J. Caston).
1536. **L'Empire romain** (J.-M. Engel).
1537. **Le gallicanisme** (A.-G. Martimort).
1538. **Les cadres** (J. Doublet et O. Passelecq).
1539. **La droite en France** (J.-Ch. Petitfils).
1540. **La littérature belge d'expression française** (R. Burniaux et R. Frickx).
1541. **Le Premier Empire** (A. Soboul).
1542. **Géographie de la Suisse** (J.-L. Piveteau, J. Barbier et M. Roten).